

Die Divergenz zwischen ästhetischem Anspruch und literarischer Praxis im 18. und 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung eines Grades des Doktors der Philosophie

in der

Fakultät für Philologie

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Sumaya Qasem

Gedruckt mit der Genehmigung der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum

Referent: Prof. Dr. Gerhard Plumpe

Korreferent: Prof. Dr. Carsten Zelle

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Juni 2010

Inhalt

1. Einleitung	6
2. Wozu Ästhetik?	15
3. Emanzipation und/ oder Orientierungsverlust durch die Ästhetik	33
3.1 Das ästhetische Urteil bei Kant	33
3.1.1 Die Überindividualität des Geschmacksurteils	35
3.1.2 Kultivierung des Geschmacks	41
3.1.3 Konsequenzen einer autonomen Kunst	42
3.1.4 Schöne Literatur als Genieprodukt	43
3.2 Die Relativierung des Geschmacksurteils bei Herder	45
3.2.1 Die historische Bedingtheit	45
3.2.2 Shakespeare: ein neuer Gipfel des Schönen	48
3.2.3 Sprache als prägender Faktor der Dichtung	50
3.2.4 National- und Zeitgeschmack	52
3.2.5 Studium statt Nachahmung	54
3.2.6 Die Autonomie des Dichters	56
3.3 Die Auflösung des "prodesse et delectare" bei Moritz	56
3.3.1 Schönheit versus Nützlichkeit	57
3.3.1.1 Das Vergnügen am Schönen	61
3.3.2 Genuss und Nachgenuss	63
3.3.3 Das irrationale Genie und der von ihm erzeugte Schein	66
3.4 Jean Pauls angewandte Ästhetik	69
3.4.1 Ästhetik oder Poetik	70
3.4.2 Der Natur nachahmen	72
3.4.3 Das vielkräftige Genie	74
3.4.4 Die Entwicklung zum romantischen Stil	78
3.4.4.1 Romantisch-humoristische Poesie	82
3.4.5 Der Witzbegriff	84
3.5 Friedrich Schlegels Konzept einer Universalpoesie	88
3.5.1 Poesie als Abbild ihrer Bildung	89
3.5.2 Eine neue Mythologie	101

3.5.3 Poesie als Universalpoesie	105
3.5.3.1 Die romantische Ironie	110
3.6 Die Romantisierung der Welt bei Novalis	113
3.6.1 Fichte als philosophisches Fundament von Novalis' Ästhetik	114
3.6.2 Poesie als Instrument des Absoluten	123
3.6.3 Märchen und Traum	127
3.6.4 Der transzendente Dichter	129
3.7 Schillers Konzept einer ästhetischen Erziehung	134
3.7.1 Der Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Menschsein	135
3.7.1.1 Objektive Schönheit	147
3.7.2 Naiv und sentimentalisch	149
3.7.2.1 Die Anwendung der Begriffe "naiv" und "sentimentalisch" auf den Dichter	152
3.7.3 Gottfried August Bürger als Gegenbeispiel des idealisierenden Dichters	157
3.8 Goethes Ästhetik	162
3.8.1 Kunst und Natur	165
3.8.2 Der Künstler	171
3.8.2.1 Die neuen Künstler	177
4. Die literarische Praxis um 1800	181
4.1 Die Literaturlandschaft: ein Überblick	184
4.2 Kunst über Kunst: Ästhetische Betrachtungen in der Dichtung	187
4.2.1 <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> und die ästhetische Bildung zum Menschen	188
4.2.1.1 Mignon und der Harfner	205
4.2.2 Das Dilettantismusproblem im <i>Anton Reiser</i>	210
4.2.3 <i>Torquato Tasso</i> und das Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit	220
4.2.4 <i>Die Künstler</i> und Schillers Kunstprogramm	235
4.2.5 Das romantische Kunstprogramm in <i>Franz Sternbalds Wanderungen</i>	243
4.2.5.1 Wilhelm Heinrich Wackenroders <i>Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders</i>	256
4.2.5.1.1 Der Kapellmeister Joseph Berglinger	259
4.2.6 Die Auflösung der Wirklichkeit im <i>Heinrich von Ofterdingen</i>	261
4.2.6.1 Poesie der Poesie	270

4.2.6.2 Die blaue Blume	277
4.2.7 <i>Der gestiefelte Kater</i> und die romantische Ironie	278
4.2.7.1 Die romantische Ironie bei Tieck	283
4.3 Das Antikisieren in der Dichtung	288
4.3.1 Die antike Götterwelt in der modernen Dichtung	290
4.3.2 Die Bearbeitung eines mythologischen Stoffes	303
4.3.3 Das Aufgreifen eines einzelnen antiken Gedankens am Beispiel von Schillers <i>Die Kraniche des Ibycus</i>	310
4.3.4 Schauplatz Griechenland	312
4.3.5 Der Rückgriff auf antike Formen	317
4.4 Ganzheit als das Harmoniscentgegensetzte	320
4.4.1 Hölderlins Versuch einer Realisierung seines ästhetischen Konzepts	322
4.5 Die ästhetische Grauzone	327
4.5.1 Schillers ästhetischer Ausrutscher	327
4.5.2 E. T. A. Hoffmanns Werk	330
4.6 Literatur jenseits einer Ästhetik	342
4.6.1 Die Trivialliteratur	342
4.6.1.1 Das Baukastensystem der Unterhaltungsliteratur	355
4.6.2 Die Dichtung der Jakobiner	368
4.6.2.1 Die Revolutionsideen in den Werken der Jakobiner	380
5. Schlussbetrachtung	387
Literaturverzeichnis	392

1. Einleitung

Kunst ist eine feste Komponente menschlichen Daseins. Wie weit man auch in die Menschheitsgeschichte zurückblickt, wird man Kunst ohne Ausnahme in allen Völkern und Kulturen in ihrer unterschiedlichsten Ausprägung vorfinden. Es handelt sich um ein den Menschen in allen Zeitaltern begleitendes Phänomen, das aber trotz seiner selbstverständlichen Wahrnehmung – niemand würde heute die Existenz von Kunst abstreiten – in seiner Definition weniger selbstverständlich ist. Während der Begriff im Wortschatz einen festen Platz einnimmt, erfordert es zugegebenermaßen eine gewisse Denkakrobatik, ihn mit Inhalt zu füllen. Hat man eine Definition gefunden, darf man nicht davon ausgehen, auf jedermanns Zustimmung zu stoßen.

Wie ist die Frage, was Kunst ist bzw. wie Kunst von anderen Dingen zu unterscheiden ist, zufrieden stellend zu beantworten? Es bedarf absoluter, d. h. objektiver Kriterien, die etwas als Kunst kennzeichnen und von Nichtkunst unterscheiden. Die logische Konsequenz objektiver Kunstmaßstäbe muss dann im Wortlaut Friedrich Schlegels wie folgt lauten: "Gibt es reine Gesetze der Schönheit und der Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten."¹ Um objektive Gesetze der Kunst ausfindig zu machen, kann man auf Kunstwerke der Vergangenheit zurückgreifen, die, da sie sich seit langem im Verständnis der Menschen als Kunst bewährt haben, als Norm gelten können. Alles, was als Kunst in Betracht käme, müsste dann daran gemessen werden. Dahinter verbirgt sich die Vorstellung einer reinen Urform von Kunst, die in einer bestimmten Zeit in Erscheinung getreten sein muss. Was die Heranziehung solcher Kunstwerke angeht, so müsste man allerdings begründen können, aus welchem Grund bestimmte Werke eine ästhetische Urform für künftige Generationen repräsentieren und als Norm gelten dürfen. Vor allem taucht hier das Problem des Objektivitätsanspruchs auf, denn weshalb sollten Kriterien, die sich aus alten Kunstwerken ableiten, überzeitliche Geltung beanspruchen dürfen. Ein solches Verfahren würde viele Werke, die wir heute für Kunst halten, definitiv ausschließen. Hielte man sich strikt an die alten Maßstäbe, würde es sogar bedeuten, dass die Postmoderne nahezu gar keine Kunst mehr vorzuweisen hätte. In diesem Zusammenhang drängt sich deshalb unweigerlich die Frage auf, mit welcher Berechtigung etwa die griechische Kunst zum objektiven Maß erhoben wurde, wenn es z. B. in Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz heißt:

¹ Schlegel, Friedrich v.: Über das Studium der griechischen Poesie. In: Kritische Schriften. Hg. v. Wolf Dietrich Rasch. 2., erw. Aufl. München 1964, S. 115 (Künftig zitiert: Schlegel: *Studium*-Aufsatz).

Die griechische Poesie enthält für alle ursprünglichen Geschmacks- und Kunstbegriffe eine vollständige Sammlung von Beispielen, welche so überraschend zweckmäßig für das theoretische System sind [...].¹

Ebendieser Aspekt der normativen Alten bestimmte die "Querelle des Anciens et des Modernes", bei der man das antike Literaturideal in seinen historischen Rahmen setzte und ihm die Literatur der Moderne als gleichberechtigt entgegenstellte. Schon aus diesem Grund musste die Kunst neu überdacht werden. Eine andere Möglichkeit wäre, die Kriterien der Kunst außerhalb von Kunstwerken zu suchen, indem man Kunst auf der Basis des Geschmacksurteils als Vermögen des Menschen zu erklären versucht.

Auch die Philosophie fasste Kunst als unverzichtbares Moment des Menschen auf und machte sie zu ihrem Gegenstand.² Sie suchte sozusagen für alle Ausdrucksformen von Kunst in allen Epochen und Kulturen den gemeinsamen Nenner, die "ewige Natur der Kunst"³. Denn wenn zwei grundlegend verschiedene Objekte der Kategorie "Kunst" zugeordnet werden, so sollte doch mindestens ein gemeinsames Merkmal zu erwarten sein, das beide Gegenstände als Teil ein und derselben Kategorie kennzeichnet. Vergleicht man etwa ein Gemälde mit einem Drama, so haben beide ihrer materiellen Form nach keinerlei Ähnlichkeit. Dennoch werden beide zweifelsfrei der Kategorie "Kunst" zugeordnet, so dass man hier fragen muss, was eine solche Zuordnung legitimiert. Es kann nur etwas sein, das außerhalb ihrer sinnlichen Erscheinung liegt.

Kunst hat im Laufe der Zeit eine Entwicklung bzw. Veränderung erfahren – bereits ein erstes Indiz darauf, dass objektive Kriterien gar nicht zu existieren scheinen. Selbst der Begriff "Kunst" musste überhaupt erst Form annehmen, und diese Form ist keineswegs absolut. So ist das Kunstverständnis der Gegenwart durchaus nicht mit dem der Antike etwa gleichzusetzen.⁴ Kunst kann deshalb immer nur das sein, was die Menschen jeweils in ihrer Epoche für Kunst halten. Für einen Ästhetiker um 1800 wäre eine solche Behauptung zweifellos untragbar gewesen. So formuliert Friedrich Schlegel in einem seiner *Athenäums*-Fragmente:

¹ Ebd., S. 191.

² Vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie: Einführung in die Ästhetik. München 1995 (= Uni-Taschenbücher 1875), S. 7 (Künftig zitiert: Gethmann-Siefert).

³ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 114.

⁴ Vgl. Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Bd. 1: Von Kant bis Hegel. Opladen 1993, S. 26-32 (Künftig zitiert: Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne).

Eine Definition der Poesie kann nur bestimmen, was sie sein soll, nicht was sie in der Wirklichkeit war und ist; sonst würde sie am kürzesten so lauten: Poesie ist, was man zu irgendeiner Zeit, an irgendeinem Orte so genannt hat.¹

Wenn man heute ein System schöner Künste als selbstverständlich voraussetzt, darf man nicht außer Acht lassen, dass seine Entstehung nicht sehr weit zurückliegt und auf das 18. Jahrhundert zurückgeht. Kunst und Schönheit mussten erst einmal miteinander verknüpft und ein Zusammenhang hergestellt werden. Während Schönheit zunächst der metaphysischen Sphäre zugerechnet wurde, verstand man Kunst als reine Fertigkeit.² Der Kunstbegriff war und ist daher immer vom jeweiligen Verständnis der Menschen abhängig. Dieser Umstand führte natürlich dazu, dass sich die Philosophie immer wieder neuen, veränderten Kunstverhältnissen gegenüber sah. Man hatte es somit nicht mit einer Konstante "Kunst" zu tun.

Die Auseinandersetzung mit Kunst erfuhr im 18. und 19. Jahrhundert ihre Kulmination in der Ästhetik als Disziplin der Philosophie, und zwar zeitgleich mit dem Höhepunkt des Subjektivitätsprinzips und eng daran geknüpft. Es ging hier nicht mehr um die Bereitstellung von Regeln und Techniken zur Herstellung von Kunst, wie man es von der Poetik kannte. Die Ästhetik unterschied sich vor allem dadurch von der Poetik, dass sie keine Richtlinien mehr vorgab, an denen sich der schaffende Künstler orientieren konnte und womit er gewissermaßen sein "Handwerk" zu perfektionieren lernte.³ Die Absage der Ästhetik an überkommene Regeln erfolgte aus der Erkenntnis heraus, dass Regelwissen keine Garantie für vollkommene Kunstwerke sei.⁴ Gerade die Ästhetik stellte die Erlernbarkeit der Kunst in Frage, indem sie mit den Ausdrücken "Geschmack", "Genie" und "Subjekt" operierte. Obwohl sie aber vom normativen Charakter der Poetik Abstand nahm, war ihr Postulat an den Künstler keineswegs geringer. Vielmehr stiegen die Ansprüche und Erwartungen an ihn, ohne ihm aber eine wirkliche Hilfestellung zur praktischen Umsetzung ihres Verständnisses von Kunst anzubieten. Während sich die Poetik explizit der dichterischen Praxis widmete und den

¹ Schlegel: *Athenäums-Fragmente*. In: Kritische Schriften, S. 38 (Künftig zitiert: Schlegel: *Athenäums-Fragmente*).

² Vgl. Scholz, Gunter: *Der Weg zum Kunstsystem des Deutschen Idealismus*. In: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hg. v. H. Holzhey u. W. Jaeschke. Hamburg 1990 (= Philosophisch-literarische Streitsachen 1), S. 12-29, hier S. 12 ff. (Künftig zitiert: Scholz).

³ Vgl. Stüssel, Kerstin: *Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln. Poetik und autobiographisches Schreiben im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Kölner Diss. Tübingen 1993 (= *Communicatio* 6), S. 98 u. S. 129 (Künftig zitiert: Stüssel).

⁴ Vgl. Scholz, S. 16.

Dichter anleiten wollte, war die Kunst für die Ästhetik nur deshalb von Bedeutung, weil sich auch in ihr das Schöne äußert.¹

Im Gegensatz zur Poetik fand sich in der Ästhetik eine übersteigerte Reflexion über Kunst, die Gefahr lief, sich in rein metaphysische Sphären zu verirren – vor allem im Zuge des Idealismus, der die Wirklichkeit zu einer Scheinwirklichkeit erklärte –, so dass die künstlerische Praxis den Erwartungen nicht mehr nachkommen und ihnen nicht gerecht werden konnte. Daher muss man kritisch fragen, ob die Ästhetik dem Autor überhaupt eine brauchbare theoretische Basis bieten konnte oder ob sie nicht vielmehr zur Irritation des Künstlers beitrug. Zu Recht schreibt deshalb Schiller: "Es ist ja überhaupt noch die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat."²

Bezeichnend für die Zeit um 1800 war die gewaltige Masse an ästhetischen Schriften: ein ästhetisches Konglomerat, das es zunächst zu entwirren gilt. Wer kein künstlerisches Talent besaß, fühlte sich dennoch kompetent genug, eine ästhetische Meinung über den Kern der Kunst zu vertreten und diese durch die Veröffentlichung einer eigenen Ästhetik auch kundzutun. Jean Paul klagt diesbezüglich:

Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Aesthetikern. Selten wird ein junger Mensch sein Honorar für aesthetische Vorlesungen richtig erlegen, ohne dasselbe nach wenigen Monaten vom Publikum wieder einzufordern für etwas ähnliches Gedrucktes; ja manche tragen schon mit diesem jenes ab.³

Jean Paul bringt hier zum Ausdruck, dass es sich beim Diskurs der Ästhetik um ein verbreitetes Phänomen jener Zeit handelte, an dem sich jeder, ob Kenner oder Laie, beteiligte. Dieses Phänomen war an keine spezielle Bewegung gebunden und kannte zudem keine nationalen Grenzen, wenngleich die ästhetischen Ideen zwischen französischem Rationalismus und englischem Empirismus tendierten und nicht jede neue Veröffentlichung einer Ästhetik zwangsläufig neue ästhetische Ideen einbrachte.

Obwohl die Ästhetik ein Ableger der Philosophie ist, waren es nicht allein Philosophen, die die Ästhetik populär machten, sondern vor allem auch Dichter, die am Diskurs der Ästhetik rege teilnahmen. Die ästhetischen Abhandlungen stellten zwar in der Regel

¹ Vgl. Binder, Wolfgang: Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk. In: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. v. Klaus L. Berghahn u. Reinhold Grimm. Darmstadt 1972 (= Wege der Forschung 323), S. 206-232, hier S. 209 (Künftig zitiert: Binder: Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk).

² Schiller an Wilhelm v. Humboldt (27.6.1798). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 29: Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.11.1796-31.10.1798. Hg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar 1977, S. 245.

³ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Jean Pauls sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausg. Abt. I, Bd. 11: Vorschule der Aesthetik. Hg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Weimar 1935. Fotomechan. Nachdr. Leipzig 1980, S. 13 (Künftig zitiert: Jean Paul: Vorschule).

allgemeine Überlegungen zur Kunst dar – sie waren nicht explizit von literaturtheoretischer Art –, gingen aber oftmals nicht von einer Gleichrangigkeit der Künste aus, sondern stellten die Dichtung, eigentlich das Drama, an die Spitze der Kunsthierarchie. Friedrich Schlegel äußert diese Position wie folgt: "Die einzige eigentliche reine Kunst ohne erborgte Kraft und fremde Hülfe ist die Poesie."¹ Bei vielen war das ästhetische Denken geprägt von Dichtkunst, die ihr eigentliches Anliegen darstellte. Nicht in Musik oder Malerei, sondern in der Poesie sollte das ästhetische Denken eingreifen. Die Beteiligung von Dichtern an der ästhetischen Debatte war hoch und die philosophische Tendenz der deutschen Literatur einer ihrer Charakterzüge. Das Merkmal dieser literarischen Epoche war, dass sich Dichter nicht mehr nur mit ihrer literarischen Arbeit zufrieden gaben, sondern dass sie sich das Wesen ihres Schaffens und ihrer Dichtung bewusst machen wollten. So war es z. B. "nicht Schillers Sache [...] mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren"². Während der Philosoph lediglich von seiner theoretischen Warte aus auf die Kunst blicken kann, nimmt der Autor aufgrund seiner literarischen Praxis eine Perspektive ein, die ihm Erkenntnisse über das Wesen der Kunst über den Weg des Schaffensprozesses vermitteln kann. Allerdings waren auch Dichter durch ihre intensive Beschäftigung mit Philosophie philosophisch derart vorbelastet, dass man bei ihren ästhetischen Ausführungen nicht mehr von einer rein dichterischen Position ausgehen kann. Eine Grenzziehung zwischen Philosoph und Dichter ist daher nur schwer und von manchem auch gar nicht erwünscht. Jean Paul etwa behauptet: "Die rechte Aesthetik wird daher nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu sein vermag, geschrieben werden [...]."³ An anderer Stelle geht er noch einen Schritt weiter:

Ist einer ein Poet: so wird er natürlicher Weise auch ein Philosoph; [...] wie ein Seiltänzer spannt man jetzo stets das poetische Schlappseil und das philosophische Straffseil zusammen auf.⁴

Ähnlich postuliert Friedrich Schlegel: "Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein."⁵ Ebenso betreibt Novalis philosophische Studien, die er in seine Poesie integriert. Viele Autoren jener Zeit waren deshalb Dichter und Denker in einem. Die Konsequenz dessen war, dass auch die ästhetischen Überlegungen von Dichtern einen philosophischen Ausgangspunkt hatten.

¹ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 181.

² Goethe zu Eckermann (14.11.1823). In: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Bd. 24: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948, S. 73 (Künftig zitiert: Goethe zu Eckermann bzw. Eckermann zu Goethe).

³ Jean Paul: *Vorschule*, S. 15.

⁴ Ebd., S. 396.

⁵ Schlegel: *Kritische Fragmente*. In: *Kritische Schriften*, S. 22 (Künftig zitiert: Schlegel: *Kritische Fragmente*).

Betrachtet man etwa den Ironiebegriff Schlegels, der einen wesentlichen Aspekt seiner Ästhetik darstellt, so lässt sich dieser nur schwer dem Bereich der Dichtung zuschreiben und auf diesen begrenzen.¹ Der hohe ästhetische Anspruch um 1800 war daher nicht allein auf irgendwelche Philosophen zurückzuführen, sondern vor allem auch das Ergebnis der theoretischen Beteiligung von Künstlern.

Dass sich ein Dichter auch theoretisch zur Kunst äußert und selbst eine Ästhetik verfasst, bedeutet allerdings nicht, dass seine Äußerungen mehr Wahrheit über die Kunst enthalten oder weniger spekulativ sind als die irgendeines reinen Theoretikers, dem der Einblick in den künstlerischen Schaffensprozess fehlt. Es heißt aber noch viel weniger, dass sich die Ästhetik eines Dichters zwingend mit seinem Werk decken muss. Wie gesagt, war der ästhetische Anspruch um 1800 sehr hoch, vor allem auch seitens der Kunstproduzenten. Es mangelte der Literatur jener Epoche kaum an Theorien, die sich aber nicht in der Literatur widerspiegeln mussten. Wenn ein Dichter wie Schiller vertieft ist in Überlegungen ästhetischer Art, so ist seine Dichtung nicht unweigerlich die praktische Veranschaulichung seiner ästhetischen Ansichten. Das Gegenteil ist der Fall, denn oftmals ist dem Künstler deren praktische Umsetzung nicht gelungen, was das Werk jedoch nicht zwangsläufig minderwertiger macht. Es geht hier lediglich um die Diskrepanz zwischen dem ästhetischen Anspruch und der literarischen Praxis, die keinerlei qualitative Wertung über ein Werk beinhaltet.

Die Forschungsliteratur hat zum Thema der Divergenz zwischen ästhetischem Anspruch und literarischer Praxis nur einen geringen Beitrag geleistet und diesen Aspekt meist nur beiläufig gestreift. Angesichts der Forderungen der Ästhetik an die Kunst ist es jedoch von Bedeutung, wie sich die tatsächliche Kunstproduktion dazu verhält und ob sich das postulierte ästhetische Niveau in der Literatur wiederfindet. Es reicht keineswegs aus, die Entwicklung der Literatur unter dem Gesichtspunkt des sich gerade entwickelnden Buchmarktes und der Kommerzialisierung von Literatur zu deuten. Daher widmet sich diese Arbeit der Untersuchung des Verhältnisses zwischen dem ästhetischen Anspruch und der literarischen Produktion im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Dieser Zeitabschnitt stellte mit Abstand die für die Ästhetik fruchtbarste und ergiebigste Zeit dar, die bis in unsere Gegenwart nachwirkt.

¹ Vgl. Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Münchener Habil.-Schr. Tübingen 1960, S. 32 (Künftig zitiert: Strohschneider-Kohrs).

Dennoch muss man mit Vorbehalt an das Thema herangehen und fragen, ob die Literatur überhaupt imstande war zu leisten, was die Ästhetik von ihr erwartete, oder ob die ästhetischen Anforderungen, wie schon angedeutet, nicht doch zu hoch lagen und über den Zuständigkeitsbereich von Kunst hinausgingen. Eine Nichtübereinstimmung von Literatur und Ästhetik darf daher keinesfalls als Versagen der Dichter gewertet werden. Aus diesem Grund enthält sich diese Arbeit einer eigenen ästhetischen Wertung der untersuchten Werke, denn dafür wäre zunächst die Formulierung eigener ästhetischer Kriterien notwendig, die jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit sind.

Die Kluft zwischen Theorie und Praxis hat bislang keine ausreichende Beachtung gefunden. Der Forschungsschwerpunkt liegt in der Regel auf der Darstellung einzelner Theorien. Im Vordergrund dieser Arbeit steht die Betrachtung der literarischen Praxis. Allerdings ist es unvermeidlich, zunächst den theoretischen Teil in die Betrachtung einzubeziehen und einen Überblick über die vorherrschenden ästhetischen Ideen zu geben. Die Fülle an ästhetischen Abhandlungen und Entwürfen macht es jedoch unmöglich, jeder Theorie Beachtung zu schenken, zumal hier der Schwerpunkt auf der Frage nach der literarischen Umsetzung des ästhetischen Anspruchs liegt und die Ästhetiktheorien nur vor diesem Hintergrund in die Arbeit einfließen. Somit ist eine Eingrenzung auf einen engeren Kreis unumgänglich, dessen ästhetische Beiträge hinsichtlich der Literatur relevant und bestimmend waren.

Über die Auswahl lässt sich sicherlich streiten, und es wird hier nicht der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Vielmehr soll ein Überblick vermittelt werden. Im Vordergrund steht ein möglichst repräsentativer Querschnitt, bei dem Namen wie Karl Philipp Moritz, Friedrich Schlegel oder aber Friedrich Schiller keinesfalls fehlen dürfen. Ihre Relevanz für diese Arbeit bedarf keiner Rechtfertigung. Was die ästhetische Anschauung Johann Gottfried Herders angeht, so greift sie den besonderen Aspekt der historischen Bedingtheit von Dichtung auf und repräsentiert damit eine Position innerhalb der Ästhetik, die von der gewohnten Annahme bezüglich der Griechen als Maßstab zwar abweicht, jedoch auch ihre Vertreter hatte. Begründet werden muss auch die Berücksichtigung der Ästhetik Jean Pauls. Verglichen mit anderen Ästhetiken stellt sie einen Grenzfall dar, auch wenn sie typische Fragen der Ästhetik aufgreift. Gerade ihre Grenzwertigkeit als Ästhetik macht sie für das Thema dieser Arbeit interessant, weil durch die *Vorschule der Ästhetik* zum Ausdruck kommt, dass eine Ästhetik zwangsläufig auf den Rang einer Poetik zurückfällt, wenn der Anspruch

erhoben wird, eine anwendbare Ästhetik zu sein. Darin spiegelt sich das Dilemma der Ästhetik wider: Auf der einen Seite will sie keine Poetik darstellen, auf der anderen Seite möchte sie aber durchaus auf die Kunstpraxis wirken und den Künstler wieder auf den Pfad des Schönen zurückführen, den er aus ihrer Sicht verlassen hat. Durch Novalis' Ästhetik soll hingegen auf einen ganz anderen Aspekt der Ästhetik aufmerksam gemacht werden, nämlich auf die radikale ästhetische Position der Auflösung von Poesie und Wirklichkeit, die Novalis in seiner ästhetischen Anschauung vertrat. Die Ästhetik Goethes, der zwar kein großer Ästhetiker war, wird ebenfalls berücksichtigt, da durch ihn die Kluft zwischen ästhetischer Theorie und literarischer Praxis deutlich wird. Er gewann, anders als man zunächst vermuten würde, seine ästhetische Anschauung aus der bildenden Kunst und nicht aus der Dichtung, vor allem, was den wichtigen Aspekt der Nachahmung angeht. Die Übertragung auf die Dichtung fiel ihm hingegen schwer. Das heißt, er zog seine ästhetischen Erkenntnisse aus einer Kunst, mit der er in der Praxis nicht vertraut war, während er seine eigene Kunst ästhetisch nicht begründen konnte. Neben dem Personenkreis, der selbst dichterisch aktiv war, gab es auch jene, die in Sachen Ästhetik nur die Theorie lieferten – prägend hierbei Immanuel Kant und seine *Kritik der Urteilskraft*. Kant hatte mit der Kunstpraxis zwar nichts zu tun, doch wäre das Thema dieser Arbeit ohne die Darstellung seiner Ästhetik nicht vollständig behandelt. Denn gerade durch ihn bekam das neue Verständnis von Schönheit und Kunst ein Rückgrat, und er gab den Dichtern einen philosophischen Auftrieb. Durch ihn erhielt die Kunst philosophische Relevanz. Im Gegensatz dazu wird Johann Gottlieb Fichte kein eigenständiges Kapitel gewidmet. Seine Philosophie wird nur in Zusammenhang mit Novalis' Ästhetik kurz dargestellt, weil die ästhetischen Anschauungen Novalis' nur vor dem Hintergrund von Fichtes Philosophie zu verstehen sind. Schellings Kunstphilosophie wird lediglich im Rahmen der Ästhetik Schlegels kurz angerissen, und es wird nur der Aspekt des Absoluten aufgegriffen. Da der Schwerpunkt dieser Arbeit nicht auf einer vollständigen Darstellung aller Ästhetiker und ihrer Schriften liegt, würde es den Rahmen sprengen, jeden Philosophen einzeln aufzuführen. Im Vordergrund steht nicht der einzelne Ästhetiker, sondern ein Überblick über die wesentlichen Aspekte der Ästhetik. Aus diesem Grund wird unter den reinen Theoretikern lediglich Kant ausführlich aufgeführt.

Der Hauptteil dieser Arbeit, Kapitel 4, widmet sich den Werken vor dem Hintergrund der ästhetischen Erwartungshaltung. Hierbei geht es darum festzustellen, inwiefern die Ästhetik auf die Literatur einwirken konnte, inwiefern diese den ästhetischen Maßstäben

widersprach und auf welche Weise die Ästhetik die Dichtung prägte, die sich beispielsweise selbst mit ästhetischen Fragen auseinander zu setzen begann und die Kunst und das Schöne thematisierte und so zur reflexiven Kunst wurde. Auch blieb die intensive ästhetische Auseinandersetzung mit der Antike nicht ohne Wirkung auf die Dichtung und ließ beispielsweise die antike Götterwelt wieder aufleben.

Grundsätzlich fand das literarische Schaffen jedoch, geht man von der Quantität aus, abseits der Ästhetik statt, denn die Literaturlandschaft um 1800 wurde von der Trivial- und Unterhaltungsliteratur dominiert. Daneben existierte die Dichtung der Jakobiner, die sich dem Diktat der Ästhetik ebenfalls widersetzte. Da es um die Divergenz zwischen literarischer Praxis und ästhetischem Anspruch geht, darf jene Literatur, die das ästhetische Postulat ignorierte, bei der Betrachtung folglich auch nicht fehlen, denn erst dadurch wird das wahre Verhältnis zwischen literarischer Praxis und ästhetischer Theorie deutlich.

Angesichts des Themas dieser Arbeit muss explizit darauf hingewiesen werden, dass es nicht möglich war, den aktuellen Stand der Forschung darzustellen, wie es üblicherweise zu erwarten wäre, denn die Arbeit erstreckt sich über ein weites Feld und berührt viele literaturwissenschaftliche Themenkreise und Aspekte. Hier geht es weder um die neuesten Erkenntnisse zur neueren Ästhetik oder zu einem bestimmten Ästhetiker, noch liegt der Schwerpunkt auf einem bestimmten Dichter und seinem Werk und der neuen Forschung diesbezüglich. So hätte beispielsweise die Darstellung des aktuellen Forschungsstands zu Kant und seiner Ästhetik oder aber des Forschungsstands zu Friedrich Schiller keinen Bezug zum Thema dieser Arbeit. Daher wird hier notgedrungen darauf verzichtet, einen aktuellen Stand der Forschung wiederzugeben.

2. Wozu Ästhetik?

Die Untersuchung der Divergenz zwischen ästhetischem Anspruch und literarischer Praxis beinhaltet zwei Annahmen: Zum einen wird ein bestimmter ästhetischer Anspruch vorausgesetzt – es existierte ein hohes Niveau auf ästhetischer Ebene –, zum anderen ist davon auszugehen, dass die Literatur diesen Anspruch nicht erfüllte. Eine Abweichung der Literatur von den an sie gestellten ästhetischen Erwartungen legt die Frage nahe, ob die Ästhetik für die Literatur überhaupt obligatorisch war und ist. Denn die Beobachtung zeigt, dass Literaturproduktion auch ohne Theorien auskommt, so etwa die Literatur des Mittelalters. Das Mittelalter besaß noch kein bestimmtes Programm oder eine ausgearbeitete Kunsttheorie für Dichtung als eigenständigen Bereich. Dichtung galt damals noch als Teil rhetorischer Ausbildung und die bildende Kunst als ein Handwerk. Die erste deutschsprachige Poetik erschien erst 1624 mit Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey*, die allerdings noch keine philosophischen Maßstäbe anlegte, um die Poesie zu bestimmen. Auch die Literatur der Gegenwart wird nicht von der Theorie dominiert. Weshalb bedurfte aber gerade die Literatur um 1800 irgendwelcher ästhetischen Theorien und was veranlasste Dichter dazu, sich dem ästhetischen Diskurs anzuschließen und ihn zu fördern? Welcher Nutzen, sofern man überhaupt von einem solchen sprechen kann, ging daraus für ihre Dichtung hervor?

Die Literatur schöpft ihre Existenzberechtigung nicht aus der philosophischen Ästhetik, denn es hat Dichtung, sei es in mündlicher oder schriftlicher Form, gegeben, bevor die Menschen überhaupt daran dachten, einen ästhetischen Rahmen zu setzen. Was die Germanistik als früheste deutsche Dichtung betrachtet, steht außerhalb ästhetischer Maßstäbe. Sowohl Literatur als auch Ästhetik existieren grundsätzlich unabhängig voneinander, denn sie gehören unterschiedlichen Bereichen an. Ästhetik ist daher nicht als philosophische Legitimation von Dichtung zu verstehen. Der Dichter ist demnach auf keinerlei Ästhetik angewiesen oder in irgendeiner Weise daran gebunden, zumal sie ihm auch keine Anleitung zur dichterischen Produktion liefern kann. In der Kunst meint die Ästhetik den stärksten Ausdruck des Schönen zu finden, und nur deshalb wendet sie sich der Kunst zu und macht sie zu ihrem zentralen Gegenstand. Auf diese Weise wurde in den vergangenen Jahrhunderten Ästhetik auf die Kunst festgelegt, in welcher der Dichtung die Hauptrolle zukam. Deshalb kann die literarische Produktion um 1800 nicht losgelöst von der Ästhetik jener Zeit betrachtet werden. Auch wenn man den Standpunkt vertreten sollte, dass Literatur generell keine ästhetische Theorie als Basis benötigt, hat die Ästhetik zweifelsfrei auf die Literatur

jener Zeit gewirkt. Ihre Wirkung reicht sogar bis in die Gegenwart. Bereits der Umstand, dass sich auch Dichter ästhetiktheoretisch zu Wort meldeten und einen mehr oder weniger klaren ästhetischen Standpunkt einnahmen, den sie in ästhetischen Schriften formulierten, weist auf diesen Einfluss hin. Zudem ist es nur natürlich, dass ein Autor versucht, seine eigene ästhetische Position auf sein Werk zu übertragen, unabhängig davon, ob ihm dieser Versuch nun gelungen ist oder nicht. Das heißt, die Dichtung hat sich der Ästhetik keineswegs verschlossen, so dass man nicht umhin kommt, sich mit dem ästhetischen Hintergrund dieser Literatur auseinander zu setzen.

Wenn von einer zentralen Rolle der Ästhetik um 1800 die Rede ist, die in die Forderung nach der ästhetischen Erziehung des Menschen mündete, so muss man einschränkend sagen, dass es sich hierbei nicht um einen Diskurs handelte, der zu allen Gesellschaftsschichten vordrang. Die Mehrheit der Bevölkerung konnte weder lesen noch schreiben oder war nur mit mangelhaften Kenntnissen ausgestattet. Richtiges Lesenkönnen war, das muss hier betont werden, ein Privileg der Bildungsschicht. Der Bevölkerungsmehrheit, die primär auf den Broterwerb fixiert war, blieb jeglicher Zugang zu Kunst verwehrt. Zudem spielte sich die ästhetische Debatte ohnehin in den Städten ab, während sich die Mehrheit der Gesamtbevölkerung, ca. 85 Prozent, aus bäuerlicher Landbevölkerung zusammensetzte, wohin die ästhetische Problematik gar nicht erst vordrang.¹ Letztlich war von diesem Bevölkerungsteil keinerlei Auseinandersetzung mit Kunst zu erwarten. Geht man ferner davon aus, dass die so genannte schöne Poesie philosophisch durchdrungen war, so wird deutlich, dass die bildungsschwache Masse keinen Anteil daran nehmen konnte. Tatsächlich war der Kreis derer, die sich mit ästhetischen Fragen auseinander setzten und darüber hinaus an einen ästhetischen Bildungsauftrag glaubten, ein Kreis von Kennern bzw. Gebildeten, der elitären Charakter besaß. Daher ist die Einschränkung erforderlich, dass für diese Kunst- und Bildungselite die Ästhetik in den Mittelpunkt gerückt war. Vor diesem Hintergrund sollte die Thematik im weiteren Verlauf gesehen werden.

Die Gründe für die Anziehungskraft der Ästhetik auf die Intellektuellen jener Zeit waren vielschichtig. Eine von mehreren Erklärungen, die herangezogen werden, ist die Französische Revolution als historischer Kontext der Ästhetik. Problemstellungen innerhalb

¹ Vgl. Ruppert, Wolfgang: Bürgerlicher Wandel. Studien zur Herausbildung einer nationalen deutschen Kultur im 18. Jahrhundert. Münchner Diss. Frankfurt a. M. 1981 (= Campus: Forschung 194), S. 14.

der Ästhetik überkreuzten sich mit solchen der Debatte um die Französische Revolution.¹ Man versuchte diese Umbruchszeit in Europa vor allem auch philosophisch zu erfassen und zu verarbeiten. Die politischen Ereignisse ergriffen Kenner wie Nichtkenner. Schiller drückt die politische Hoffnungshaltung im zweiten seiner *Ästhetischen Briefe* aus:

Erwartungsvoll sind die Blicke des Philosophen wie des Weltmanns auf den politischen Schauplatz geheftet, wo jetzt, wie man glaubt, das große Schicksal der Menschheit verhandelt wird.²

Schiller greift hier innerhalb seines ästhetischen Konzepts explizit das auf, was ihn und seine Zeitgenossen am meisten bewegt. Friedrich Schlegel rechnet die Französische Revolution neben Fichtes *Wissenschaftslehre* und Goethes *Wilhelm Meister* zu den entscheidenden Tendenzen seiner Zeit. Der ästhetische Diskurs knüpfte durchaus an die Französische Revolution an, wodurch die Ästhetik aus heutiger Sicht auch ein historisches Phänomen darstellt, das erst unter diesen besonderen historischen Bedingungen ein solches Ausmaß annehmen und eine derartige Popularität erlangen konnte. Scheitern und Zuspitzung der Revolution in Gewalt und Terror während der Jakobinerherrschaft desillusionierten so manchen, dass ein politischer und gesellschaftlicher Wandel auf dem Wege einer politischen Revolution nach dem Vorbild Frankreichs tatsächlich realisiert werden könnte. In Deutschland zeichnete sich daher ein anderer als der politische Weg ab.³ An die Stelle einer politischen Revolution trat eine geistige, die nicht durch politische, sondern durch ästhetische Ideen ausgelöst werden sollte, ohne dabei jedoch auf den Revolutionsbegriff zu verzichten.

Die Philosophie der Aufklärung hatte zu viel Vertrauen in die Vernunft des Menschen gesetzt, von der sie annahm, dass sie sich schließlich durchsetzen würde. Die Ereignisse um die Französische Revolution kehrten in erschreckender Weise nicht die Vernunft, sondern die barbarische Seite des Menschen heraus. Die Vernunft des Menschen vermochte nicht, sich als zuverlässige Führung durchzusetzen; die Vernunft Herrschaft hatte sich nicht verwirklichen können. Daher schreibt Schiller an den Augustenburger Prinzen:

Der Versuch des Französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen, und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht, und nicht nur dieses unglückliche Volk, sondern mit ihm

¹ Vgl. Pieper, Heike: Schillers Projekt eines menschlichen Menschen. Eine Interpretation der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* von Friedrich Schiller. Bielefelder Diss. Lage 1997, S. 27 (Künftig zitiert: Pieper).

² Schiller, Friedrich v.: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20: Philosophische Schriften. 1. Teil. Hg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1962. Unveränd. fotomechan. Nachdr. o. O. 1986, S. 311 (Künftig zitiert: Schiller: *Ästhetische Briefe*).

³ Vgl. Gille, Klaus F.: Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur. Gesammelte Aufsätze zu Goethe und seiner Zeit. Berlin 1998, S. 230 (Künftig zitiert: Gille: *Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur*).

auch einen beträchtlichen Theil Europens, und ein ganzes Jahrhundert, in Barbarey und Knechtschaft zurückgeschleudert.¹

Man führte den Verlauf der politischen Ereignisse darauf zurück, dass der Mensch die notwendige moralische Reife noch nicht erlangt habe – besonders Schiller macht auf diesen Aspekt aufmerksam. Schließlich entstand die utopische Vorstellung, diese moralische Reife durch die ästhetische Erziehung des Menschen zu verwirklichen, um den Menschen dadurch zum richtigen Vernunftgebrauch zu befähigen, so dass die eigentlich bereits existente Vernunft zu ihrer richtigen Entfaltung gelange.² Es wurde ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Vernunft und dem Schönen hergestellt. Somit arbeitete die Ästhetik nicht als Antagonist gegen die Vernunft, vielmehr wollte sie sie auf die richtige Art und Weise aktivieren.

Denn die Idee vom vernünftigen Menschen lebte auch in der Ästhetik, die das Schöne aus einer natürlichen Anlage des Menschen zu erklären versuchte, so, wie auch die Vernunft ein zeit- und ortsunabhängiger Teil des Menschen sein sollte. Ging man von der Vernunft als absolutem Maßstab aus, meinte man diese absoluten Kriterien auch beim Schönen zu finden, das damit zu einer überindividuellen Kategorie erhoben wurde. Dem ästhetischen Urteil wurde ein für alle nachvollziehbares Verfahren zugeschrieben.

Die neuere Ästhetik stellt sich vor diesem Hintergrund als Substitut für die fehlgeschlagene Verwirklichung eines politischen Ziels dar. Zwar kann die Erfahrung der Französischen Revolution das Aufkommen der philosophischen Ästhetik nicht begründen, jedoch lässt sich aus dem politischen Geschehen eine Affinität zur Ästhetik erklären. Man kann sogar sagen, dass erst ein politisches Interesse und ein politischer Kontext die Aufmerksamkeit einiger auf den ästhetischen Bereich lenkten. Zog die Ästhetik nicht vor allem jene an, die von der Revolution, die sie zunächst mit Begeisterung begrüßt hatten, abgeschreckt waren? Immerhin unterlag die Ästhetik der Vorstellung, durch die Beschäftigung mit Kunst die Welt zu verstehen und durch die Befassung mit dem Künstler als Repräsentanten der Menschheit den Menschen zu begreifen.³ Der Mensch, der im Kontext der Französischen Revolution stand, wurde als gescheitert betrachtet, dem man aus diesem Grund

¹ Schiller an den Augustenburger Prinzen (13.7.1793). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 26: Briefwechsel. Briefe 1790-1794. 1.3.1790-17.5.1794. Hg. v. Edith u. Horst Nahler. Weimar 1992, S. 262 (Künftig zitiert: Schiller an den Prinzen).

² Vgl. Gethmann-Siefert, S. 156 f. u. S. 160-163.

³ Vgl. Marquard, Odo: Kant und die Wende zur Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 16 (1962), S. 231-243 u. S. 363-374, hier S. 232 (Künftig zitiert: Marquard).

in Deutschland den Rücken kehrte. Im Gegensatz dazu distanzierten sich gerade diejenigen, die die Französische Revolution begrüßten und weiter propagierten, von dem Modell der ästhetischen hin zu einer politischen Erziehung, so etwa die Jakobiner, die mit ihrer Literatur politisch eingreifen wollten, einer Literatur, die ästhetisch nicht ernst genommen wurde. Im Allgemeinen war jedoch der Glaube an die Revolution zutiefst erschüttert, so dass die deutsche Bevölkerung für eine solche nicht zu mobilisieren und eine Revolution auf deutschem Boden nicht erwünscht war. Die tiefe politische Enttäuschung und Desillusionierung bringt auch Schiller in seinem bereits zitierten Brief an den Prinzen in aller Deutlichkeit zum Ausdruck:

Ja ich bin soweit entfernt an den Anfang einer Regeneration im Politischen zu glauben, daß mir die Ereignisse der Zeit vielmehr alle Hoffnungen dazu auf Jahrhunderte benehmen.¹

Politische Enttäuschung und ästhetische Hoffnung lagen eng beieinander.

Die Ästhetik setzte auf den moralischen Menschen, der durch eine ästhetische Erziehung diesen moralischen Zustand erreichen und auf diese Weise die Welt verändern sollte. Nur so könne der Mensch sich vom Einfluss der Natur befreien und zum ganzen Menschen werden.² Man erwartete demzufolge nicht weniger als die Erhebung des Menschen durch seine ästhetische und nicht durch seine politische Beeinflussung. Die Menschheit steht und fällt sozusagen mit der Poesie.

Das Problem, um das es ging, war demzufolge kein Kunstproblem. Vielmehr wurde der Versuch unternommen, ein politisches Problem ästhetisch anzugehen. Wenn jemand wie Friedrich Schlegel von der "ästhetischen Revolution" spricht, so hat dieser Ausdruck seinen Ursprung eindeutig im politischen Bereich und verweist unmissverständlich auf die Französische Revolution. Dahinter verbirgt sich die Hoffnung und Erwartung, dass schlagartige Umbrüche stattfinden, wie sie Revolutionen initiieren. Die Kunstrevolution erlangte politisches Niveau.³ Dichtung sollte die Krise des 18. Jahrhunderts überwinden helfen. Dafür sprechen die im Vergleich zu Frankreich entpolitisierte Situation im Allgemeinen und die späte Revolution in Deutschland im Besonderen sowie die gleichzeitige Überhöhung der Kunst, welche man als von der Politik unversehrt betrachtete.⁴ Gerade die

¹ Schiller an den Prinzen (13.7.1793), S. 262.

² Vgl. Jung, Werner: Kleine Geschichte der Poetik. Hamburg 1997, S. 87.

³ Vgl. Jaeschke, Walter: Ästhetische Revolution. Stichworte zur Einführung. In: Früher Idealismus und Frühromantik, S. 1-11, hier S. 2.

⁴ Vgl. Gille: Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur, S. 230.

Deutschen bzw. die Angehörigen des Bildungsbürgertums in Deutschland setzten ihr Potential vornehmlich auf geistiger Ebene um.¹ Hierzu musste man annehmen, dass der ästhetische Bereich wesentlich auf den außerästhetischen Einfluss nehmen kann – indem der Mensch durch ästhetische Bildung seine höchste Existenzform erlangt –, was mitunter die entpolitisierte Haltung der Intellektuellen in Deutschland mitbestimmt haben muss. Deutlich kommt der ästhetische Lösungsvorschlag vor allem in den *Ästhetischen Briefen* zum Ausdruck:

Ich hoffe, Sie zu überzeugen, [...] daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert.²

Kunst bzw. Literatur stieg zum einzig möglichen Zugang zur Welt mit einem Problemlösungsanspruch auf. In Wahrheit wurde eine ästhetische Ersatzwelt, eine rein geistige Welt, geschaffen, die an der politischen und gesellschaftlichen Realität vorbeiphilosophierte und sich über das wirkliche Leben erhob. Besondere Ausmaße nahm dieser Umstand bei den Romantikern an, die gleich die ganze Wirklichkeit poetisieren wollten. Zwar kann diese Reaktion nicht als Fluchtverhalten gedeutet werden, denn die Probleme der Zeit wurden gesehen und reflektiert, und der Wunsch, sie zu lösen, war vorhanden, jedoch konnte die ästhetische Konsequenz, die man daraus zog, nicht zu ihrer Bereinigung führen, weil es nicht die Aufgabe der Kunst ist.

Kunst wurde in den Dienst außerästhetischer Zwecke gestellt, wengleich die Ästhetik selbstbewusst die absolute Zweckfreiheit von Kunst konstatierte.³ Von einer klaren Grenze zwischen Ästhetischem, Politischem oder aber Moralischem kann keine Rede sein, wenn Friedrich Schlegel beispielsweise an seinen Bruder schreibt:

Niemals wird einer, der den Geist der Solonischen Gesetzgebung nicht kennt, die Winke der Alten über den Dithyrambus verstehn, und wer kann den Pindarischen Rythmus begreifen, dem die Sitten und die Staatsverfassung der Dorier fremd sind.⁴

Überhaupt war das Interesse an den Griechen kein rein ästhetisches, sondern auch ein politisches. Der Anspruch auf völlige Autonomie der Kunst war im Grunde ein philosophischer, dem die künstlerische Praxis nicht entsprach. Im Übrigen war diese

¹ Vgl. Haslinger, Josef: Die Ästhetik des Novalis. Königstein/Ts. 1981 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 5), S. 16 (Künftig zitiert: Haslinger).

² Schiller: Ästhetische Briefe, S. 312.

³ Vgl. Plumpe, Gerhard: Ästhetische Lesarten oder die Überforderung der Literatur durch die Philosophie. In: Ästhetik im Prozess. Hg. v. Gerhard Rupp. Opladen 1998, S. 27-52, hier S. 29 f.

⁴ Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hg. v. Oskar Walzel. Berlin 1890, S. 255; zit. n.: Weiland, Werner: Der junge Friedrich Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik. Stuttgart 1968 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 6), S. 27.

kompromisslose Forderung nach Zweckfreiheit und Autonomie eine deutsche Eigenart.¹ Wollte man die neuere Ästhetik beim Wort nehmen, dürfte Kunst keine außerästhetischen Ziele, wie etwa politische oder aber moralische, verfolgen. Doch widersprach sich die Ästhetik selbst, denn mittels ästhetischer Erziehung den moralischen Menschen hervorzubringen, ist nichts anderes als ein moralisches Ziel.

Aus dieser Perspektive ersetzte die Ästhetik dem Bürgertum den Bereich, aus dem es ausgeschlossen war, nämlich den politischen, und instrumentalisierte Literatur für ästhetikfremde Zwecke, auch wenn die Ästhetik mit ihrem Autonomieanspruch anderes zu behaupten versuchte. Sie war an das Bürgertum gebunden und spiegelte, bewusst oder unbewusst, bürgerliche Ideen wider, wenngleich diese vom Bürgertum selbst als allgemein menschliche und damit allgemein gültige Ideen verstanden wurden.² Schließlich waren es Angehörige des Bildungsbürgertums, die sie hervorbrachten und popularisierten. Gottsched etwa, der zwar streng genommen kein Ästhetiker war, jedoch einen der ersten Schritte in diese Richtung tat, indem er von der philosophischen Warte aus von der wissenschaftlichen Nachprüfbarkeit seiner ästhetischen Vorschriften ausging³, verknüpfte Literatur mit den bürgerlichen Moral- und Tugendvorstellungen. Diese Auseinandersetzung der frühen Aufklärer mit einer didaktischen Leistung der Poesie warf gleichzeitig die Frage nach dem Schönen auf, womit sich das gesamte Jahrhundert beschäftigen sollte. Die literarische Entwicklung nahm auf diese Weise Abstand von der höfischen Literatur, welche keinen Raum für die ästhetische Verwirklichung des Künstlers ließ, hin zur bürgerlichen. Vor diesem Hintergrund ist auch Lessings Einsatz für das bürgerliche Theater zu sehen, der dem Bürger Legitimität auf der tragischen Bühne verlieh. Insgesamt war das Bürgertum die treibende Kraft für Veränderungen in den Bereichen Kunst und Ästhetik.

Man darf hierbei nicht außer Acht lassen, dass die bürgerlichen Kreise an sich kein politisches Mitspracherecht besaßen und Frankreich als Vorbild versagt hatte, mit dem Mittel der Revolution ein solches Mitspracherecht zu erlangen, das nicht die Züge von Gewalt und Terror trug. Da dem Bürgertum eine politische Mitbestimmung versagt blieb, entstand die Hoffnung, auf dem Wege der ästhetischen Bildung nicht eine ästhetische, sondern eigentlich

¹ Vgl. Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche. Weinheim 1994, S. 24 f. (Künftig zitiert: Borchmeyer).

² Vgl. Gross, Michael: Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik. Frankfurter Diss. Hildesheim 1994 (= Germanistische Texte und Studien 45), S. 32.

³ Vgl. Freier, Hans: Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst. Frankfurter Mag.-Arb. Stuttgart 1973, S. 2 u. S. 26 f.

eine politische und gesellschaftliche Umbildung herbeizuführen, denn diese Utopie setzte wie bei Schiller als Ziel den ästhetischen Staat, d. h. den Staat der Vernunft, der Sittlichkeit und der Freiheit. Die Kennzeichnung dieses Staates als ästhetischen Staat macht ihn als Ziel nicht weniger politisch. Schiller hätte es ohne weiteres beim ästhetischen Menschen belassen können. Es ist jedoch explizit vom ästhetischen Staat die Rede. Ein ähnliches Vokabular gebraucht Novalis, wenn er vom poetischen Staat spricht. Allein die Verwendung von Begriffen wie "Revolution" und "Staat" bringt eine politische Tendenz zum Ausdruck. Der Wunsch nach Autonomie wurde auf Kunst und Künstler projiziert. Besonders deutlich spiegeln sich die eigentlich politischen Ambitionen bei Friedrich Schlegel wider, der in den *Kritischen Fragmenten* schreibt: "Die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eigenes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitbestimmen dürfen."¹ Der Drang nach Selbstbestimmung des Menschen fand folglich in der Forderung nach der Autonomie der Kunst sein Ventil.²

Angesichts der Ereignisse in Frankreich war der ästhetische Weg der unverbindlichere, da er lediglich zu geistigen Überlegungen verleitete und politisch passiv blieb, selbst wenn er auf im Grunde tief greifende Veränderungen innerhalb der Gesellschaft abzielte. Mit der Ästhetik hatte man seine eigene Sphäre geschaffen, die politisch harmlos war und damit keiner Kontrolle von oben bedurfte. Schließlich bestätigte die Ästhetik die Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst und somit auch der Literatur, die auf dieser Grundlage vorgab, nicht für politische Zwecke eingenommen werden zu können. Des Weiteren konnte man als Elite unter sich sein und war damit nicht auf die große Masse, den Pöbel, angewiesen, um die "ästhetische Revolution" voranzutreiben und zu vollziehen.³ Man konnte sozusagen ein gesellschaftlich-politisches Ziel ohne größere politische Anstrengung angehen. Mit der Anhebung des Menschen auf eine höhere Stufe mittels Literatur wurde eine gewaltlose politische und gesellschaftliche Veränderung erwartet, vor allem dann, wenn man wie Novalis der Auffassung ist: "Poësie ist die Basis der Gesellschaft [...]."⁴

¹ Schlegel: *Kritische Fragmente*, S. 14.

² Vgl. Sauder, Gerhard: *Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik*. In: *Normen und Werte*. Hg. v. Friedrich Hiller. Heidelberg 1982 (= *Annales Universitatis Saraviensis. Reihe Philosophische Fakultät 18*), S. 130-150, hier S. 136.

³ Vgl. Haslinger, S. 16.

⁴ Novalis: *Poësie*. In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 323 (Künftig zitiert: Novalis: *Poësie*).

Geschmack wurde zu einem wesentlichen Inhalt der neueren Ästhetik, d. h. der Ästhetik um 1800. Eine ästhetische Erziehung meinte nichts anderes als die Geschmacksbildung der Gesellschaft, in der sich die Hoffnung der Verbesserung einer ganzen Nation allein durch die Ausbildung des "richtigen" Geschmacks bzw. des Vermögens zum Geschmacksurteil verbarg. Der Geschmack verblieb nicht im ästhetischen Rahmen, sondern nahm im Bürgertum, das von Entfremdungsvorstellungen, Haltlosigkeit und Orientierungsverlust geprägt war, die Stellung eines Wertes ein.¹ Der gute Geschmack, d. h. der Geschmack am Schönen, galt als Vermögen, immer und in allem die rechte Wahl zu treffen, und beschränkte sich nicht auf das Schöne. Bezeichnenderweise hat er seinen Ursprung in der Politik. Baltasar Gracián hatte im 17. Jahrhundert den Begriff als Fähigkeit geprägt, bei gegebenen Umständen immer die richtige politische Wahl zu treffen.² Der Umstand, dass die neuere Ästhetik im guten Geschmack weit mehr als den Sinn für das Schöne sah, ließ das Geschmacksurteil zum gesellschaftlichen Werturteil werden. Die These, über Geschmack lasse sich nicht streiten, war damit fehl am Platz, denn dann wäre der Geschmack kein fester, d. h. objektiver Wert, sondern lediglich individuelle Meinung mit rein subjektivem Gehalt und ohne jeglichen Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

Jean Paul sieht wie viele seiner Zeitgenossen sein Jahrhundert "auf dem Krankenbette"³ liegen. Der bemängelte Zustand wurde allgemein auf den erlebten Verlust der Ganzheit des Menschen zurückgeführt, und man sah die Aufgabe der Kunst darin, diese abhanden gekommene Ganzheit, von der man annahm, dass sie in der Antike noch existiert habe, wiederherzustellen. Das Gefühl der Entzweiung und der Entfremdung sowie das Bedürfnis nach Totalität, d. h. nach einem gegenwärtig nicht vorhandenen Zustand, dominierten im 18. Jahrhundert innerhalb der Gesellschaft⁴, wodurch ein intensives Gefühl der Sehnsucht im Menschen der Moderne geweckt wurde. Eine Affinität zur Ganzheit machte sich breit. Es war die Suche nach Neuorientierung und neuen Vorbildern, die man schließlich in den Griechen und ihrer Kunst fand. Denker wie Friedrich Schlegel fanden in der gesamten griechischen

¹ Vgl. Gebauer, Gunter: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek b. Hamburg 1992, S. 258 f.

² Vgl. Naumann, Dietrich: Literaturtheorie und Geschichtsphilosophie. Teil I: Aufklärung, Romantik, Idealismus. Stuttgart 1979 (= Sammlung Metzler 184), S. 5.

³ Jean Paul: Levana oder Erziehlehre. In: Werke. Abt. I, Bd. 5: Vorschule der Ästhetik – Levana oder Erziehlehre – Politische Schriften. Hg. v. Norbert Miller. München 1967, S. 571.

⁴ Vgl. Rasch, Wolfdietrich: Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers. In: Wirkendes Wort 10 (1960), 2-13, hier S. 10 (Künftig zitiert: Rasch: Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers).

Kultur, also in allen Lebensbereichen, das Urbild der Menschheit.¹ Man griff bewusst auf eine Zeit zurück, von der man glaubte, dass sie noch nicht von Verfallserscheinungen befallen gewesen sei wie die eigene, und in welcher der Mensch noch die reinste Form des Menschseins verkörpert habe – die Utopie eines goldenen Zeitalters.² Die Römer erfüllten dieses Kriterium nicht mehr. Ihre Kunst war nicht mehr Urbild, sondern nur noch Abbild. Deshalb konzentrierte sich die Ästhetik auf die Griechen, wenn es um die Antike ging. Nur aus diesem Grund durchzog das Thema "Altertum" das 18. Jahrhundert und befasste sich die Ästhetik mit den Griechen, ihrer Poesie und Mythologie.³ Man steigerte sich regelrecht in diese fiktive Ganzheit hinein und baute sein gesamtes Welt- und Menschenbild darauf auf. Das Gefühl der Entzweiung kam vor allem in einem alles prägenden Dualismus zum Ausdruck: Ich und Nicht-Ich, Antike – Moderne, Endlichkeit – Unendlichkeit, Objekt – Subjekt, Bewusstes – Unbewusstes, Wirklichkeit – Ideal, Formtrieb – Stofftrieb usw. Das Jahrhundert kann insgesamt als Jahrhundert der Polaritäten gekennzeichnet werden. Das Bestreben lag darin, bestehende Gegensätze aufzuheben und zu einem harmonischen Ganzen zurückzufinden. So häufig jedoch die Ästhetik von der Ganzheit sprach und ihre Wiederherstellung anstrebte, so wenig erhielt der Begriff klare Umrisse.

Mit der Rückführung des Menschen zu jener Ganzheit, d. h. seiner Totalität, erlange er die notwendige moralische Reife zum mündigen Handeln. Aus diesem Grund sollte Kunst im Allgemeinen und Dichtung im Speziellen das angestrebte Ziel antizipieren und Handlungsmuster vorgeben, an denen sich der Mensch orientieren konnte. Dichtung sollte verantwortliches Handeln vorwegnehmen. Somit fand eine unmittelbare Verknüpfung zwischen Kunst und Handeln, Ästhetik und Ethik statt – ein "Bund zwischen Sittlichkeit und Poesie"⁴. Kunst sollte nicht den Status quo, sondern eine vorgestellte ideale Welt darstellen, d. h. ein Ideal erzeugen. Diese Antizipation ist die eines Endzustands der Menschheit in ihrer höchsten Vollendung. Der Künstler wurde zum Übermenschen, zum Genie aufgewertet, das in der Lage sein musste, diesen Idealzustand zu zeichnen und in sein Werk zu verflechten.⁵

¹ Vgl. Grosse-Brockhoff, Annelen: Das Konzept des Klassischen bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Bonner Diss. Köln 1981 (= Böhlau forum litterarum 11), S. 56 f. (Künftig zitiert: Grosse-Brockhoff).

² Vgl. Wiese, Benno v.: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf 1963, S. 82 f. (Künftig zitiert: Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit).

³ Vgl. Boettcher, Magdalena: Eine andere Ordnung der Dinge. Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800. Münchener Diss. Würzburg 1998 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 236), S. 5 (Künftig zitiert: Boettcher).

⁴ Jean Paul: Vorschule, S. 69.

⁵ Vgl. Gethmann-Siefert, S. 50, S. 126 u. S. 154 f.

Anders konnte der Widerspruch, dass sich moderne Dichtung aufgrund der Zerrissenheit des Menschen in einer Krise befand, die Poesie aber dennoch den Menschen ästhetisch bilden und die Menschheit aus ihrer Misere herausführen sollte, nicht aufgehoben werden. Zumindest eine Gruppe musste gegen die Krankheit der Zeit immun bleiben und sie überwinden helfen: die des Genies. Das Genie musste den heilen Zustand der Menschheit in sich tragen und in seine Kunst einbringen können. In ihrem Selbstverständnis hatten die Dichter keinen Zweifel daran, dass sie die Fähigkeit der Antizipation tatsächlich besaßen, ohne dabei auf die defiziente Wirklichkeit zurückgreifen zu müssen. Goethe sagt in einem Gespräch mit Johann P. Eckermann:

Ich schrieb meinen Götz von Berlichingen [...] als junger Mensch von zweiundzwanzig Jahren und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen.¹

Die Überzeugung von der poetischen Darstellung des Ideals in Form von Antizipation steckt auch in Jean Pauls Formulierung, dass "Dichten Weissagen"² sei. Noch deutlicher drückt es Novalis aus: "Der Sinn für P[oësie] hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt."³ Poesie sollte den gesellschaftlichen Heilungsprozess veranlassen. Der Poet ist "der transscendentale Arzt"⁴. Die Wiederherstellung einer erkrankten Gesellschaft Ästhetikern und Künstlern zu überlassen, gleicht jedoch dem Umstand, die Genesung eines Kranken allein von dem Gedanken an seinen gesunden Zustand, seinen Idealzustand, zu erwarten.

Auf diese Weise wurde Dichtung durch die Ästhetik mit einer tiefen gesellschaftlichen Bedeutung belastet. Der Umstand, dass das Genie zu einem gottähnlichen Wesen erhöht wurde, dessen künstlerischer Schöpfungsakt der göttlichen Schöpfung gleichgestellt wurde, war hierfür bezeichnend. Eine regelrechte religiöse Ehrfurcht vor dem Schönen, dem Produkt des Genies, setzte ein. Durch die Aufklärung gefährdet, wandte sich der Religionsinstinkt an die Kunst.⁵ Dass Kunst tatsächlich auch eine Art Kompensation der sich im öffentlichen Leben immer mehr auflösenden religiösen Komponente darstellte, belegt die aus der Religion entlehnte Terminologie, mit welcher die Ästhetik operierte und das Genie und seine Arbeit

¹ Goethe zu Eckermann (26.2.1824), S. 96.

² Jean Paul: Vorschule, S. 77.

³ Novalis: Fragmente und Studien 1799/ 1800. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 840 (Künftig zitiert: Novalis: Fragmente und Studien).

⁴ Ders.: Poësie, S. 324.

⁵ Vgl. Scholz, S. 26.

beschrieben wurden. Durchgehend wurde das Genie als Schöpfer gekennzeichnet und seine Kunst als eine eigene Welt und Neuschöpfung betrachtet. In Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik*, wo sich besonders viele Bezüge zur Religion finden lassen, heißt es: "Je größer das Dichtergenie, desto höhere Engelbilder kann dasselbe aus seinem Himmel auf unsere Erde herunter lassen [...]"¹. Damit steht das Künstlergenie, dessen Standort nicht irdischer Natur ist, weit über alle Existenz. Immer wieder stößt man in den Ästhetiken auf aus der Religion entlehnte Bilder, um den Schaffensprozess des Genies zu charakterisieren.

Der ideale Prototyp-Charakter in des Dichters Seele, der ungefallene Adam, der nachher der Vater der Sünder wird, ist gleichsam das ideale Ich des dichterischen Ich [...]"², schreibt Jean Paul. Bei ihm stößt man nicht nur auf Ausdrücke und Formulierungen, die einen religiösen Ursprung und Hintergrund haben, sondern auch auf die Vorstellung, dass Kunst imstande sei, den Platz von Religion einzunehmen, nachdem die Philosophie ihr den Boden entzogen hat³: "Ist einst keine Religion mehr und jeder Tempel der Gottheit verfallen oder ausgeleert [...] dann wird noch im Musentempel der Gottdienst gehalten werden."⁴ Auch Friedrich Schlegel bedient sich religiöser Ausdrücke, wenn er etwa in seinem *Studium-*Aufsatz mit Nachdruck betont, dass den Griechen die "Poesie [...] Gabe und Offenbarung der Götter, der Dichter ein heiliger Priester und Sprecher derselben sei"⁵. Auch für Novalis sind Priester und Dichter zu Beginn in ein und derselben Person verkörpert, bevor die Entzweiung die harmonische Einheit ablöste. Ständig begegnet man diesem Bild vom Genie als Schöpfer, Erlöser, Priester oder Offenbarer, die alle für die Eigenschaft des Übermenschlichen und Heilbringenden stehen: das Genie als Erretter der Gesellschaft. Und auch Goethe meint: "Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn [...]"⁶ Der Mensch sollte nicht mehr durch Religion, sondern durch ästhetische Bildung erzogen werden.⁷ Wo die Religion bei sich entfaltender Säkularisierung nicht mehr in der Lage war, Werte und den Sinn des Daseins zu vermitteln, dort kristallisierte sich ein Sinn in einem ganz anderen Bereich heraus, nämlich in der Kunst,

¹ Jean Paul: *Vorschule*, S. 69.

² Ebd., S. 197.

³ Vgl. Müller, Götz: *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*. Würzburg 1996, S. 73 (Künftig zitiert: Müller: *Jean Paul im Kontext*).

⁴ Jean Paul: *Vorschule*, S. 426.

⁵ Schlegel: *Studium-*Aufsatz, S. 219.

⁶ Goethe, Johann Wolfgang v.: *Maximen und Reflexionen*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 12: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Hg. v. Erich Trunz. 3. Aufl. Hamburg 1958, S. 468 (Künftig zitiert: Goethe: *Maximen und Reflexionen*).

⁷ Vgl. Jung, Werner: *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg 1995, S. 51 f.

um sich aus der geistigen Not – und nicht nur aus der politischen – zu befreien.¹ Es war die Suche nach Orientierung, die man in der Kunst zu finden glaubte. In diesem Sinne ist auch die im Rahmen ästhetischer Auseinandersetzung häufig geäußerte Forderung nach einer neuen Mythologie zu werten, die stellvertretend für eine geordnete Welt steht, nachdem die alte Ordnung ihre Gültigkeit verloren hat.² Der Reiz der Mythologie lag in ihrem allgemein verbindlichen Charakter. Vor diesem Hintergrund erhielten Fragen der Literatur den Status existentieller Fragen der Menschheit. Voraussetzung hierfür war die Annahme, dass Kunst Erkenntniswert hat und eine Art Wahrheitsvermittlung darstellt. Für manchen lag in der Kunst sogar die einzige Form der Wahrheit und der Entschlüsselung der Welt: Poesie sollte nun an Stelle von Religion die Welt erklären. Auf diesem Wege wurde zumindest ein Bereich, nämlich Kunst, bewahrt, der in einer Zeit des Umbruchs als Konstante dienen konnte. Dichtung stand für eine von äußeren Faktoren unabhängige Größe. Was entstand, war eine Art Kunstreligion, eine Verschmelzung von Religion und Poesie.³ Besonders deutlich trat die Verschmelzung von Kunst und Religion bei Wilhelm Heinrich Wackenroder zutage.

Die Französische Revolution, die Enttäuschung darüber und die Absage daran sowie die allgemeinen politischen, gesellschaftlichen und moralischen Bedingungen waren durchaus Faktoren für die Anfälligkeit der bürgerlichen Schicht für die Ästhetik, die die Lösung schlechthin zu bieten schien. Andere Erklärungen ziehen die Entstehung des Literaturmarktes und seine Entwicklung heran. Im Vergleich zur schönen Dichtung war der Anteil der Literatur, an der die literaturästhetische Auseinandersetzung vorbeiging, deutlich höher. Anspruchsvolle Literatur war für die Masse ungeeignet, da sie sich nicht am Durchschnittsleser orientierte und dieser sich nicht von ihr angesprochen fühlte. Ihr oftmals philosophischer Gehalt, womit die Ästhetik die Literatur belastete, erschwerte die Lesbarkeit des Textes und brach mit dem Lesegenuss, dessentwegen der Großteil der Rezipienten Literatur überhaupt rezipierte. Der Durchschnittsleser hatte kein Interesse daran, sich mit philosophischen Wahrheiten auseinander zu setzen. Selbst für gebildete Kreise war der philosophische Zug einer solchen Literatur äußerst störend. So äußert sich Eckermann in Bezug auf Schiller:

¹ Vgl. Bürger, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1990 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 419), S. 30 ff. (Künftig zitiert: Bürger).

² Vgl. Boettcher, S. 128.

³ Vgl. Brauers, Claudia: Perspektiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie. Die freie Religion der Kunst und ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche. Berlin 1996 (= Philologische Studien und Quellen 139), S. 127.

Ich kann nicht umhin zu glauben, daß Schillers philosophische Richtung seiner Poesie geschadet hat; denn durch sie kam er dahin, die Idee höher zu halten als alle Natur, ja die Natur dadurch zu vernichten.¹

Im hohen Alter muss auch Goethe zugeben, dass seine Dichtung nur auf wenige zugeschnitten ist:

Meine Sachen können nicht popular werden [...]. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.²

Damit war diese Literatur aufgrund ihrer mangelnden Massenwirksamkeit für den literarischen Markt weniger relevant als die Literatur, die dem Leser keine tieferen Wahrheiten vermitteln, sondern ihn lediglich unterhalten wollte.³ Das Problem bestand demzufolge nicht darin, dass grundsätzlich kein Lesepublikum vorhanden war, sondern dass die Leser mehrheitlich ihr Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigen wollten, wenngleich Ästhetiker wie Moritz jeden Anspruch des Lesers auf Vergnügen vollkommen abstritten und verurteilten. Die Entwicklung eines Literaturmarktes löste zwar die Literaturproduktion von feudalen Aufträgen, führte sie aber gleichzeitig in die Abhängigkeit vom Publikum. Der Dichter stand somit neuerdings vor der Wahl, entweder sich und seiner Auffassung von Literatur treu zu bleiben oder aber auf die Qualität seines Werkes zu verzichten, mit seinen eigenen ästhetischen Anforderungen zurückzutreten und seine Dichtung auf die Unterhaltungsansprüche des Lesepublikums zuzuschneiden. Wo nicht die Masse die dichterische Qualität sehen und gebührend anerkennen wollte, musste die Ästhetik das hohe dichterische Niveau bestätigen, die den Unterhaltungswert von Literatur thematisierte und ablehnte, auch wenn dies nicht ihr eigentlicher Antrieb war. Damit konnte die Ästhetik dem Dichter eine Art Selbstwertgefühl verleihen. Sie sagte ihm, dass sein Werk trotz geringer Auflagen und des Unverständnisses der Leser Wert hat.

In diesem Kontext war die Ästhetik eine Reaktion auf die Trivilliteratur, welche den Markt überflutete. Viele Äußerungen weisen darauf hin, wie viel Unverständnis die Dichter für die Trivialautoren mit ihrer seichten Literatur, die beim Publikum so großen Erfolg hatte, zeigten. Aus der Sicht Friedrich Schlegels ist Trivilliteratur nichts als die "bloße Äußerung und Befriedigung eines rohen Bedürfnisses"⁴. Eine besonders schmerzliche Erfahrung war,

¹ Eckermann zu Goethe (14.11.1823), S. 72.

² Goethe zu Eckermann (11.10.1828), S. 294.

³ Vgl. Schulte-Sasse, Jochen: Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs. Bochumer Diss. München 1971 (= Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 6), S. 76 f. (Künftig zitiert: Schulte-Sasse).

⁴ Schlegel: Georg Forster. In: Kritische Schriften, S. 325.

dass der wahre Künstler nicht die ihm gebührende Beachtung fand. Goethe schreibt an Karl Friedrich Zelter:

Sehr schlimm ist es in unsern Tagen, daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, in so fern sie tüchtig und der Ewigkeit wert ist, mit der Zeit im Widerspruch befindet und daß der echte Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt in dem er überzeugt ist daß er das besitzt und mitteilen könnte was die Menschen suchen.¹

Und ein anderes Mal heißt es, dass "ein großes Publikum ohne Geschmack, das das Schlechte nach dem Guten mit eben demselben Vergnügen verschlingt", den Dichter "irre"² mache. Dieser Widerspruch zwischen dem dichterischen Werk und dem zeitgebundenen Publikumsgeschmack verursacht auch bei Schiller großes Unbehagen, was er in seinem Brief an Jens Baggesen resigniert zum Ausdruck bringt:

Zugleich die strengen Forderungen der Kunst zu befriedigen, und seinem schriftstellerischen Fleiß auch nur die nothwendige Unterstützung zu verschaffen, ist in unsrer deutschen literarischen Welt, wie ich endlich weiß, unvereinbar. Zehen Jahre habe ich mich angestrengt, beides zu vereinigen, aber es nur einigermaßen möglich zu machen, kostete mir meine Gesundheit.³

Bezeichnend ist, dass die Kritik von Vertretern unterschiedlicher Literaturprogramme kam. Waren sie sich in vielem auch uneins, so stimmten sie in ihrer Beurteilung der Unterhaltungsliteratur vollkommen überein. Friedrich Schlegel schreibt abfällig über die Autoren dieser Literatur: "Wer schreibt, damit ihn diese und jene lesen mögen, verdient, daß er nicht gelesen werde."⁴ Die Entwicklung des literarischen Marktes als Erklärung für die Ästhetik heranzuführen, darf allerdings nicht dazu führen, Ästhetik auf den verletzten Stolz von Dichtern zu reduzieren, deren Werk keinen breiten Absatz unter den Lesern fand. Man würde den Autoren unterstellen, ihre Literatur aufwerten zu wollen, damit sie sich gegen den Trend der Unterhaltungsliteratur durchsetzen konnte. Man darf nicht vergessen, dass die Ästhetik ihren Ursprung in der Philosophie hat und die Ästhetiker mehrheitlich gar keine Dichter waren. Die Dichter schlossen sich dem ästhetischen Diskurs zwar an, hatten ihn jedoch nicht ins Leben gerufen, um die Literatur aufzuwerten, da es sich gewissermaßen um ihren Berufsstand handelte.⁵ Die Kritik richtete sich vielmehr deshalb gegen die Unterhaltungsliteratur, da man in ihr nicht die Möglichkeit einer ästhetischen Bildung des

¹ Goethe an Zelter (13.7.1804). In: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 20.1: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832. Text 1799-1827. Hg. v. Hans-Günter Ottenberg u. Edith Zehm. München 1991, S. 72.

² Goethe: Literarischer Sansculottismus. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 242 (Künftig zitiert: Goethe: Literarischer Sansculottismus).

³ Schiller an Baggesen (16.12.1793). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 26, S. 121.

⁴ Schlegel: Kritische Fragmente, S. 17.

⁵ Vgl. Marquard, S. 233.

Menschen sah. Aus Sicht der Ästhetik war die Trivilliteratur ungeeignet, die Menschheit zu ihrer vollen Entfaltung zu führen.

Mit ihrer hartnäckigen Kritik an der rein unterhaltenden Literatur trug die Ästhetik enorm dazu bei, die Literatur in hohe und niedere Literatur einzuteilen. Diesen Vorwurf darf man ihr zu Recht machen. Dem schloss sich gleichzeitig die Unterscheidung zwischen Genie und Dilettanten an. Nur dem Genie wurde die Fähigkeit zuerkannt, schöne und damit wahre Poesie hervorzubringen. Das Geniekonzept und das Konzept von schöner Literatur bauten auf demselben Prinzip auf. Das Genie folge, so die gängige ästhetische Meinung, seinen eigenen Kunstregeln und richte sich nicht nach dem Publikumsgeschmack. An ebendiesem Punkt überkreuzte sich das Geniebild mit der Tatsache, dass schöne bzw. anspruchsvolle Literatur um 1800 am Geschmack der Mehrheit vorbeiging. Gerade diese Absage am literarischen Geschmack der Masse und das Unverständnis des breiten Publikums gegenüber dem Genie zeichnen das Genie als solches aus. Es gibt den Geschmack vor, weil der wahre Geschmack als Teil seiner Natur anzusehen ist. Der allgemeine Zuspruch seitens der Masse wäre vielmehr ein Aspekt, der ihm sein Genie abspräche. Sein Geschmack muss sich, will es tatsächlich ein Originalgenie sein, notgedrungen von dem der Masse unterscheiden, sonst wäre es keine genuine Ausnahmefigur mehr. Der Anspruch wurde daher gar nicht erst erhoben, dem durchschnittlichen Publikum zu gefallen, was den elitären Charakter dieser Dichtung ausmachte und vertiefte. Dem Trivialautor wurde, obwohl oder gerade weil er ein Massenpublikum erreichte, das unverwechselbare Genie als Original gegenübergestellt, dessen Werk für echte Dichtung stand.

Mit ihrem Geniekonzept bewirkte die Ästhetik jedoch das Gegenteil dessen, was sie beabsichtigte. Wollte sie eigentlich Geniewerk und triviales Literaturprodukt unterscheiden sowie Genie und Dilettanten auseinander halten, öffnete sie letztlich verfehlten Autoren Tür und Tor, sich als Künstler aus Berufung zu betrachten. Diese fanden nämlich in der Ästhetik die Bestätigung dafür, dass das Genie seinen eigenen Regeln folge und es im Grunde keine greifbaren Argumente gebe, die einem das Genie absprechen könnten.¹ Anhand des literarischen Werkes kann man das Genie weder wahrnehmen noch beschreiben. Schließlich bietet ein Text keine Belege, anhand derer das Genie bemessen werden kann.² Man brauchte

¹ Vgl. Costazza, Alessandro: Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern 1999 (= IRIS 13), S.223 (Künftig zitiert: Costazza: Genie und tragische Kunst).

² Vgl. Stüssel, S. 47.

keine besondere und zudem mühevoll Aneignung irgendwelcher Regeln und kein tieferes Studium mehr, da man als Genie alle Voraussetzungen bereits mitbrachte: Dichten war weder lehr- noch lernbar. Bereits Opitz meinte, dass jemand, der die Regeln der Dichtkunst befolge, noch kein Poet sei. Gottsched umschrieb diesen Umstand mit dem Begriff "ingenium".¹ Die Fähigkeit des Dichtens wurde zu einer besonderen und vor allem angeborenen Gabe, die man sich nicht selbst aneignen konnte bzw. musste und die zudem mit der Ästhetik vollends von irgendwelchen poetologischen Regeln gelöst wurde. Zwar erhob man das Dichtergenie zu einer Ausnahmeerscheinung und machte die Dichter zu einer Elite, aber gerade dieses Verständnis verleitete viele dazu, sich ebenfalls im Schreiben zu versuchen; denn wer konnte am Ende schon sagen, was das Genie tatsächlich ausmacht. Der Rückgriff auf das "ingenium" belegt dies, denn es dokumentiert im Grunde nur das Unvermögen, den Prozess der Kunstproduktion explizit zu beschreiben. Dies galt sowohl für den französischen Rationalismus wie für den englischen Empirismus. Viele fühlten sich zur literarischen Produktion ermutigt, so dass sich der Dilettantismus ebenfalls zu einem Phänomen jener Zeit entwickeln konnte, was sich im Anstieg der Autorenzahl und der Literaturproduktion widerspiegelte. Sowohl das Genieverständnis als auch der Literaturmarkt lösten den Literaturproduzenten von irgendwelchen verbindlichen Kunstregeln, was der literarischen Betätigung quantitativ förderlich war, sei es in Form von schöner oder trivialer Literatur.

Die Ästhetik attestierte dem wahren Künstler sein Genie, konnte ihm darüber hinaus jedoch nichts weiter mitgeben. Zu vage blieb die Definition, die den Widerspruch zwischen "studium" und "ingenium" nicht wirklich auflösen konnte. War das Genie nun ein Bildungsgenie oder ein Naturgenie? Zwar gab die Ästhetik dem angeborenen Talent den Vorzug, doch unter der Oberfläche blieb der Anspruch auf Bildung bestehen, etwa durch die Erwartung, Kenntnisse der griechischen Antike mitzubringen. Fast einhellig lautete die Forderung, die Alten zu studieren. Eine eindeutige Aussage über die Merkmale eines Künstlers, die ihn unmissverständlich als Genie kennzeichnen, blieb aus. Zudem war die Ästhetik im Gegensatz zur Poetik nicht für die technische Ausbildung, deren Notwendigkeit ohnehin in Frage gestellt wurde, verantwortlich. Das Fehlen präziser Bestimmungsmerkmale des wahren Künstlers und der Mangel an technischer Anleitung zur Herstellung von Literatur lassen die Bedeutung der Ästhetik für die Literaturproduktion gering erscheinen. Denn der Einblick in die vermeintlichen Mechanismen des Geschmacksurteils sowie in das Wesen des

¹ Vgl. Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern 1984, S. 41.

Schönen stellte kein hinreichendes Wissen dar, das der Dichter für sein Werk verwerten konnte. Was die Ästhetik erreichte, war keine verbürgte Theorie, auf die der Dichter jederzeit zurückgreifen konnte, sondern der Umstand, der Kunst und damit der Literatur Autonomie und Zweckfreiheit verliehen zu haben, was sie allerdings dadurch wieder relativierte, indem sie zur gleichen Zeit auf die Bildung zum moralischen Menschen hinarbeitete. Dies ließ nicht nur die Autonomie der Kunst utopisch erscheinen, sondern hinterließ zudem den Eindruck, die Kunst sei am Ende doch nur Mittel zum Zweck.

Trotz der "Herrschaft" der Ästhetik um 1800 konnten nicht immer jene Werke überzeugen, deren Verfasser sich intensiv mit den ästhetischen Fragestellungen auseinandergesetzt und die sogar ein eigenes Poesiekonzept hervorgebracht haben. Man kennt sie weniger als Dichter gelungener Werke, sondern vielmehr als Theoretiker und Verfasser ästhetischer Schriften. Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* – sein einziger Roman – fand beispielsweise weniger aufgrund seines ästhetischen Wertes Beachtung als vielmehr wegen seiner Anstößigkeit und der autobiographischen Züge, die man den Romanfiguren anlastete.

Gegenstand der philosophischen Ästhetik war ein abstrakter Schönheitsbegriff, doch die philosophische Bestimmbarkeit des Schönen sagt nichts über dessen Umsetzbarkeit aus. Im Grunde hat die Ästhetik einen idealen Künstler bzw. Dichter und auch einen idealen Rezipienten konstruiert. Sie bleibt deshalb die Antwort auf die Frage nach der künstlerischen Darstellung, in der die überindividuelle Schönheit realisiert werden kann, schuldig. Letztendlich war die Frucht der Ästhetik zwar eine höchst anspruchsvolle Poesiekonzeption, der es allerdings an einer adäquaten praktischen Umsetzung fehlte. Daher darf die Frage "Wozu Ästhetik?" zu Recht gestellt werden.

3. Emanzipation und/ oder Orientierungsverlust durch die Ästhetik

Bisher wurde das Thema in der Weise vorgestellt, als gäbe es die eine Ästhetik, auf die ein Konsens aller Ästhetiker bestanden hätte. Zwar behandelten die reichlich herausgegebenen ästhetischen Schriften neben dem Schönen denselben Problemkreis, der sich um die Begriffe "Geschmack", "Genie" und "Subjekt" drehte, jedoch wurden unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt. Die ästhetischen Schlüsse und Konsequenzen, die aus der Beschäftigung mit dem Schönen gezogen wurden, waren unterschiedlicher Art. Doch hat nicht jede Ästhetik zwangsläufig neue Ideen in die ästhetische Debatte eingebracht. Oftmals wurde das bereits Gesagte lediglich reproduziert. Generell lag ein gemeinsamer ästhetischer Problemkomplex vor, der sich um 1800 herauskristallisiert hatte, zu dem die Ästhetiktheorien ihre Erklärungs- bzw. Lösungsvorschläge boten – mit einem mehr oder weniger großen Einfluss auf die Literatur.

3.1 Das ästhetische Urteil bei Kant

Trotz der schweren Überschaubarkeit ist der Diskurs der Ästhetik an bestimmte Namen geknüpft, die das Feld der Ästhetik entscheidend geprägt haben. Eine Art Vermittler findet die Vielzahl der ästhetischen Anschauungen in Immanuel Kant, der mit seiner 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft* das ästhetische Tauziehen des durch Frankreich geprägten Rationalismus und des englischen Empirismus in ein Gleichgewicht bringt.¹ Ohne sich deutlich auf eine Seite zu schlagen, fließen beide Richtungen in seine ästhetischen Überlegungen ein. Als Voraussetzung bringt Kant die Kenntnis der ästhetischen Literatur Englands, Frankreichs und Deutschlands mit. Ihm geht es weniger um die Kunst und deren nähere Wesensbestimmung als vielmehr um die Vervollständigung seines Kritizismus.² Bereits der Titel kündigt an, dass es um die Urteilskraft geht, d. h. um ein Vermögen des Menschen, und nicht primär um die Kunst bzw. um das Kunstschöne. Daher legt Kant zunächst den Standort der Urteilskraft fest, nämlich als Mittelglied zwischen Verstand und Vernunft. Kunstwerke sind deshalb auch nicht der Ausgangspunkt seiner Analyse, vor allem nicht die Dichtung der Moderne. Um das Geschmacksurteil zu untersuchen, bedarf es nicht der Betrachtung irgendwelcher Kunstobjekte, weil es Kant nicht um die Frage geht, wie ein Kunstwerk beschaffen sein muss – welche Merkmale ein Bild, eine Skulptur oder aber ein

¹ Vgl. Gethmann-Siefert, S. 40 u. S. 58 f.

² Vgl. Bürger, S. 144 f.

literarischer Text aufweisen müssen –, um als schönes Kunstobjekt zu bestehen bzw. um das Urteil, es sei schön, zu evozieren. Denn ein solches Urteil sagt laut Kant nichts über den wahrgenommenen Kunstgegenstand und überhaupt über ein Ding aus, wodurch sich das ästhetische Urteil wesentlich vom Erkenntnisurteil unterscheidet. Es geht nämlich nicht um die Frage, ob ein Objekt schön ist oder nicht, sondern ob es ein ästhetisches Empfinden im Subjekt auslöst. Somit ist die ästhetische Seite eines Objekts ein rein subjektiver Aspekt. Völlig unabhängig von den künstlerischen Erscheinungsformen und getrennt davon geht Kant also der Fragestellung nach, was sich im Menschen vollzieht, wenn er das Urteil, etwas sei schön, fällt. Es geht dabei um die Reaktion im betrachtenden Subjekt und besonders darum, ob das Geschmacksurteil eine Art Objektivität und Allgemeingültigkeit beanspruchen darf und sich vor anderen behaupten kann, obwohl die Reaktion lediglich im Betrachter verankert ist und das Objekt vollkommen unberührt lässt.

Nachhaltig hat Kant mit seiner *Urteilkraft* auf Theoretiker wie Dichter gewirkt. Aber bereits ein erster Blick macht deutlich, dass die Ergiebigkeit für den Dichter nur auf philosophischer Ebene sein kann, zumal Kants Ästhetik von der Heranziehung von Kunst fast vollständig absieht. Da der Ansatz beim betrachtenden Subjekt keinerlei Auskunft über das Objekt gibt oder es beschreibt, sucht der Künstler vergeblich nach Hilfestellung oder Orientierung, auf welche Weise sich die gewünschte ästhetische Reaktion beim Subjekt evozieren lässt. Selbst im Falle Schillers stellt sich die Frage, ob Kants *Urteilkraft* nicht eher eine Bereicherung für den philosophierenden Schiller ist und weniger für den dichtenden. Kants ästhetische Schrift zielt auch nicht auf die Künstler ab. Es liegt seiner Ästhetik fern, den Dichter anleiten zu wollen. Zweifelsohne hat aber seine Ästhetik auf den ästhetischen Anspruch Einfluss genommen und das ästhetische Denken um 1800 geprägt – Kant gibt darin der Dichtung sogar vor allen anderen schönen Künsten den Vorzug –, aber inwieweit hat sie auch auf die literarische Wirklichkeit wirken können? Immerhin fand sie damals bei den Künstlern großen Anklang, vor allem bei den beiden Klassikern, und wurde von manchem zur Standardlektüre eines jeden Künstlers erhoben. Aber allein das Wissen des Dichters um das von Kant konstatierte interesselose Wohlgefallen des Schönen oder etwa um die Zweckmäßigkeit ohne Zweck scheint für die dichterische Praxis kaum verwertbar zu sein. Daher sollte man Kants Ästhetik, deren Schwerpunkt nicht die Kunst, sondern das ästhetische Urteilsvermögen ist, als rein philosophische Betrachtung lesen, die eine große Wirkung auf die philosophierenden Dichter ausgeübt hat und weniger auf die eigentliche Kunstproduktion.

3.1.1 Die Überindividualität des Geschmacksurteils

Kant liefert das systematische philosophische Material zur Ästhetik als Disziplin der Philosophie, deren Möglichkeit er zunächst abstreitet.¹ Um eine philosophische Ästhetik bejahen zu können, muss insbesondere der Beweis erbracht werden, dass das ästhetische Urteil ein allgemein gültiges Urteil sein kann und den Zuspruch aller findet. Dies ist im Grunde der Kern und die Grundvoraussetzung aller Ästhetiken, da sich andernfalls jede weitere ästhetische Debatte erübrigen würde, wenn der Ästhetiker davon ausginge, dass der ästhetische Bereich ein rein individueller ist.

Im Mittelpunkt der *Urteilstkraft* steht nicht das Objekt, sondern die Reaktion im Subjekt, die beim Empfinden von Gegenständen oder ihrer Vorstellung ausgelöst wird. Diese Reaktion versteht Kant als Gefühl der Lust oder Unlust: Ein Objekt kann entweder ein Lustgefühl im Betrachter verursachen oder aber das entgegengesetzte Gefühl der Unlust. Das Schöne löst Ersteres aus, nämlich ein Wohlgefallen. Da ein Wohlgefallen von den unterschiedlichsten Dingen ausgehen kann, sieht sich Kant genötigt, dieses vom Schönen bewirkte Wohlgefallen näher zu bestimmen, um es von anderen Formen des Wohlgefallens zu differenzieren. Das erste Charakteristikum lautet, dass es sich um ein Wohlgefallen ohne Interesse handelt – interesselos deshalb, weil laut Kant keinerlei Interesse an der Existenz dessen besteht, was dieses Wohlgefallen auslöst. Der Gegenstand, ein Gemälde etwa, muss zwar als Auslöser des ästhetischen Urteils existieren, aber ist dieses Wohlgefallen erst einmal eingetreten, besteht keinerlei Interesse mehr an dem Gegenstand selbst, der dieses Gefühl der Lust ausgelöst hat. Ein Kunstobjekt ist folglich nur als Auslöser der Reaktion im beurteilenden Subjekt von Bedeutung. Sobald sie im Subjekt in Gang gesetzt wurde, rückt das Objekt in den Hintergrund und wird im Grunde überflüssig. Bei Kant heißt es diesbezüglich:

Man sieht leicht, daß es auf das, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf das, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhängе, ankomme, um zu sagen, er sei *schön*, und zu beweisen, ich habe Geschmack. [...] Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.²

Das Schöne verselbständigt sich auf diese Weise von seiner materiellen Erscheinungsform, dem Kunstobjekt. Jenes interesselose Wohlgefallen ist laut Kant das qualitative Merkmal des Schönen.

¹ Vgl. Gethmann-Siefert, S. 70 f.

² Kant, Immanuel: Kritik der Urteilstkraft. Hamburg 1974 (= Philosophische Bibliothek 39 a), S. 41 (Künftig zitiert: Kant: Kritik der Urteilstkraft).

Das Attribut des Wohlgefallens am Schönen, interesselos zu sein, ist nur schwer nachvollziehbar. In der Realität ist es kaum vorstellbar, einen Gegenstand für schön zu befinden, gleichzeitig aber kein Interesse an diesem Objekt bzw. an seiner Existenz zu bekunden. "Nichts kann ohne Interesse gefallen, und die Schönheit hat für den Empfindenden gerade das höchste Interesse"¹, widerspricht Herder deshalb Kant. Gerade im Bereich des Kunstschönen ist es kaum denkbar, kein Interesse an der Existenz beispielsweise eines Gemäldes zu zeigen, das man mit schön beurteilt. Schließlich motivieren Kunstgegenstände die Reaktion und ohne sie wäre diese Reaktion nicht denkbar.²

Während das Wohlgefallen am Schönen ohne Interesse ist, bezeichnet Kant das Wohlgefallen am Angenehmen als interessiertes Wohlgefallen. "*Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt*"³, d. h., das Angenehme bezieht sich auf alles, was den sinnlichen Genuss betrifft. Daher ist das Angenehme unmittelbar an den Gegenstand gebunden, der es verursacht, so dass hier im Gegensatz zum Schönen durchaus ein Interesse an der Existenz des Gegenstandes besteht. Denn der Genuss währt nur, solange der Gegenstand existent ist, so dass zwangsläufig ein Interesse an seiner Existenz bestehen muss, will man nicht auf den Genuss verzichten. Der Genuss endet mit dem Fehlen des Objekts. Wer einen Apfel isst, dem ist dieser Apfel nur so lange angenehm, solange er ihn isst und die Geschmacksnerven, d. h. die Sinne, dadurch gereizt werden. Die bloße Vorstellung, dass etwas schmeckt, ist dem Subjekt nicht angenehm. Dass Kant daran gelegen ist, das Angenehme unbedingt vom Schönen und somit das interessierte vom uninteressierten Wohlgefallen zu trennen, liegt an dem Umstand, dass das Angenehme rein subjektiver Natur ist. Jemand, der etwas isst, das ihm schmeckt, erwartet – so Kant – von anderen nicht dasselbe Urteil. Dieses Urteil hat somit nur Privatgültigkeit. Und aus genau dieser Privatgültigkeit will Kant das ästhetische Urteil herausführen, was ein wesentliches Anliegen seiner Ästhetik ist. Jemand, der ohne jedes Interesse einen Gegenstand mit schön beurteilt, ist frei von jedem Verdacht, ein rein privates Urteil gefällt zu haben.

Auch das durch das Gute bedingte Wohlgefallen wird in der *Urteilkraft* vom interesselosen Wohlgefallen am Schönen unterschieden. Wie schon das durch das

¹ Herder, Johann Gottfried v.: Kalligone. In: Herders sämtliche Werke. Bd. 22: Kalligone. Hg. v. Bernhard Suphan. Hildesheim 1967 (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1880), S. 38 (Künftig zitiert: Herder: Kalligone).

² Vgl. Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne, S. 53.

³ Kant: Kritik der Urteilkraft, S. 42.

Angenehme bedingte Wohlgefallen ist das Wohlgefallen am Guten mit Interesse verbunden. "**Gut** ist das, was vermitteltst der Vernunft, durch den bloßen Begriff, gefällt"¹, lautet Kants Definition. Um einen Gegenstand oder eine Handlung mit gut zu beurteilen, muss man sich laut Definition zuvor ein genaues Bild von Objekt oder Handlung machen, d. h., man muss einen Begriff davon haben. Beim Schönen sei dies nicht der Fall, denn wer eine Zeichnung betrachte und sie als schön empfinde, habe sich keinen Begriff davon gemacht. Das Bild, vor allem wenn es sich um eine abstrakte Darstellung handelt, hängt von keinem bestimmten Begriff ab und gefällt dennoch. Im Falle des Guten sieht Kant in der Vernunft ein Wollen und somit ein Interesse "am *Dasein* eines Objekts oder einer Handlung"². Dennoch zieht er zwischen dem Angenehmen und dem Guten eine deutliche Grenze, obwohl er bei beiden ein interessiertes Wohlgefallen konstatiert. Was den Sinnen unmittelbar gefällt, kann trotzdem mittelbar durch die Vernunft missfallen. Kant führt das Beispiel eines Gerichts an, das gerade durch seine Würzung den Sinnen sehr angenehm ist, während die Vernunft es aus gesundheitlichen Gründen für schlecht befindet. Das moralische Urteil macht folglich keine Aussage über das Angenehme und umgekehrt.

Von den drei Arten des Wohlgefallens ist das "am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und *freies* Wohlgefallen [...]; denn kein Interesse, weder das der Sinne, noch das der Vernunft, zwingt den Beifall ab"³. Damit gibt Kant dem Schönen seine eigene, bevorzugte Berechtigung. Bislang dominierte die Vorstellung einer Kongruenz vom Schönen und Guten. Diese Sichtweise kulminierte in der Physiognomik, deren Vertreter wie Johann Casper Lavater zu beweisen versuchten, dass physische Schönheit ein Spiegel des Sittlichen sei. Herder etwa betitelte einen seiner Essays mit *Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?*. Die Gleichsetzung vom Schönen mit dem Guten existierte bereits in der Antike unter dem Begriff der Kalokagathia und wurde im 18. Jahrhundert wiederbelebt.⁴ Die Unterscheidung zwischen dem Angenehmen und vor allem dem Guten und dem Schönen war ein für jene Zeit innovativer Gedanke Kants. Die Folge für die Kunst war, dass das Schöne von moralischer Bewertung freigesprochen wurde. Auf der Grundlage einer solchen

¹ Ebd., S. 43.

² Ebd., S. 44.

³ Ebd., S. 47.

⁴ Vgl. Pestalozzi, Karl: *Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit*. Lavater und die schöne Gräfin Branconi. In: Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Hg. v. Richard Fisher. Frankfurt a. M. 1995 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 52), S. 30 ff.

Ästhetik lässt sich Kunst auf ästhetischer Ebene mit schön beurteilen, während man sie auf moralischer Ebene zurückweisen kann.¹ Ein positiv ausfallendes ästhetisches Urteil muss ein negativ ausfallendes moralisches Urteil demnach nicht exkludieren, wodurch die Kunst autonomes Terrain betritt. Da Kant die Auffassung vertritt, dass es sich beim ästhetischen Urteil um eine Reaktion im Subjekt handelt, die keine greifbare Eigenschaft des Objekts beschreibt, trifft das ästhetische Urteil zudem keinerlei Aussage über den Wahrheitsgehalt. So wenig das Schöne mit dem Guten gleichzusetzen ist, so wenig ist es Ausdruck des Wahren. Umso erstaunlicher ist es, dass man angesichts dieser Loslösung des ästhetischen Urteils von moralischen Werten durch die Ästhetik und in Anbetracht des Fehlens eines Erkenntnisstatus dennoch für die ästhetische Erziehung zum moralischen Menschen plädierte, nachdem man zu der Erkenntnis gelangt war, dass zwischen dem Ästhetischen und dem Moralischen differenziert werden müsse und die Kunst autonom sei.

Kant konzentriert sich vor allem darauf, den allgemein gültigen Charakter des ästhetischen Urteils abzuleiten und zu belegen. Äußerlich ähnelt es dem Erkenntnisurteil, doch Kant betont nachdrücklich, dass beide nicht wirklich identisch seien. In ihrer Formulierung unterscheiden sich Urteile wie "das ist schön" und "das ist wahr" nicht. Beide beinhalten in dieser Weise einen Allgemeinheitsanspruch, wenngleich aber, und hierin liegt der wesentliche Unterschied, das ästhetische Urteil keinen Begriff vom beurteilten Gegenstand gibt, denn das Schöne ist nicht am Gegenstand festzumachen. Das heißt, das ästhetische Urteil wird so formuliert, als sei es ein Erkenntnisurteil, liefert Kant zufolge jedoch keinen Begriff vom Objekt, wie es beim Erkenntnisurteil der Fall ist. Kant geht davon aus, dass das ästhetische Urteil zwar einen Erkenntnisprozess in Gang setzt, dieser allerdings nicht zum vollständigen Vollzug gelangt, weil daraus kein Begriff vom Gegenstand hervorgeht bzw. hervorgehen kann. In diesem Fall spricht er vom freien Spiel der Erkenntniskräfte. Er sieht sowohl Einbildungskraft als auch Verstand gleichzeitig in Aktion treten, die im freien Spiel miteinander harmonieren. Der Verstand nimmt sich hier gewissermaßen die Freiheit, auf einen Begriff zu verzichten.

Infolge des fehlenden Begriffs ist das ästhetische Urteil nicht beweisbar: "Also kann es auch keine Regel geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen."² Der logische Schluss dessen wäre, dass das ästhetische Urteil keinerlei

¹ Vgl. Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne, S. 23.

² Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 53.

Allgemeingültigkeit besitzt. An diesem Punkt wäre jede weitere Beschäftigung mit dem Geschmacksurteil überflüssig, weil ohne Allgemeingültigkeit jede argumentative Grundlage entzogen wäre. Kant hält jedoch daran fest, dass das ästhetische Urteil kein privates Urteil kundtut, obwohl der Beurteilende nicht imstande ist, seinen Standpunkt für alle verbindlich zu beweisen. Er versucht dieses Problem wie folgt zu umgehen:

Das Geschmacksurteil selber *postuliert* nicht jedermanns Einstimmung (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen kann, tun), es *sinnt* nur jedermann diese Einstimmung an, als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von anderer Beiritt erwartet. Die allgemeine Stimme ist also nur eine Idee [...].¹

Obwohl also das Geschmacksurteil unbeweisbar ist, besteht Kant auf seine Allgemeingültigkeit, die allerdings einen anderen Status hat als die des Erkenntnisurteils. Letzteres wird von jedem bedingungslos verlangt, hat somit objektiven Allgemeinheitsanspruch, während das ästhetische Urteil jedem nur zugemutet wird und seine Allgemeinheit subjektiv bleibt. Ein Nachvollzug des Geschmacksurteils wird deshalb zugemutet, weil beim Subjekt ein Erkenntnisprozess ausgelöst wird, der durchaus von jedermann nachvollzogen werden kann. Hinzu kommt, und das darf man nicht vergessen, dass Kant das Wohlgefallen am Schönen als interesseloses Wohlgefallen hervorhebt, woraus er ableiten kann, dass dieses Wohlgefallen ein allgemeines und kein privates sein muss. Kants diesbezüglicher Gedankengang lässt sich wie folgt formulieren: Zwar kann der Urteilende keine objektiven Gründe benennen, die sein ästhetisches Urteil vor anderen rechtfertigen könnten, es fehlen ihm aber ebenso subjektive Gründe für sein Geschmacksurteil, so dass er bei anderen ein ähnliches Wohlgefallen vermuten darf. Es kommt bei Kant demnach weniger darauf an, dass die objektiven Gründe fehlen, sondern vielmehr darauf, dass keine privaten Gründe für das ästhetische Urteil erkennbar sind. So steht für ihn die Allgemeinheit des Geschmacksurteils als dessen Quantität fest.

Eine weitere Bestimmung des Schönen erfolgt über den Zweck, der einen ganz wesentlichen, wenn nicht den für die Ästhetik wichtigsten Aspekt des Schönen darstellt. Das Schöne scheint einen solchen nicht aufzuweisen, da das ästhetische Urteil keinen Begriff vom Objekt liefert. Folglich kann das Geschmacksurteil nach dem Gedankengang Kants auch keinen objektiven Zweck haben. Auch ein subjektiver Zweck als Grund des Wohlgefallens muss ausgeschlossen werden, denn das würde bedeuten, dass doch ein Interesse am Objekt vorläge und damit das interesselose Wohlgefallen aufgehoben wäre. Tatsächlich scheint sich

¹ Ebd., S. 54.

Kunst einem Zweck zu entziehen; weder eine Nützlichkeit noch irgendein Ziel ist erkennbar. Und dennoch spricht Kant von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck als Relation des Geschmacksurteils. Er geht von der Zweckfreiheit des ästhetischen Urteils aus, meint aber, dass dennoch eine Zweckmäßigkeit hineinprojiziert werde, indem man sich das Wohlgefallen als Bestimmungsgrund denke, der aber in Wahrheit nicht existiere. Das ästhetische Urteil verhält sich so, als ob sich das Objekt auf einen Zweck bezöge. Es handelt sich lediglich um einen formalen Zweck, daher also um eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Die Zweckfreiheit des Geschmacksurteils fügt sich, wie zuvor schon die Interesselosigkeit, problemlos in Kants Auffassung von der überindividuellen Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils ein. Denn wo kein Zweck und kein Interesse existieren, da kann auch kein privater Aspekt Einfluss auf das Geschmacksurteil nehmen. Kant macht damit das ästhetische Urteil über jedes Privaturteil erhaben.

Auch die Bestimmung der Modalität, der vierten Kategorie des Geschmacksurteils, als Notwendigkeit der Beistimmung aller zum ästhetischen Urteil nimmt Bezug auf seine Verallgemeinerbarkeit. Quantität und Modalität des Geschmacksurteils stehen folglich in einem engen Zusammenhang. Kant führt aus, dass das ästhetische Urteil scheinbar einer allgemeinen Regel folge und das vom Schönen ausgelöste Wohlgefallen somit ein notwendiges Wohlgefallen sei. Mit notwendigem Wohlgefallen ist gemeint, dass das Schöne bei jedem dasselbe Wohlgefallen auslösen muss. Weil die Regel aber nicht angebbbar ist, verbleibt die Notwendigkeit bei Kant als exemplarische Notwendigkeit. Hätte das Geschmacksurteil wie das Erkenntnisurteil ein objektives Prinzip, müsste von einer unbedingten Notwendigkeit die Rede sein. Wenn es aber wie der Sinnengeschmack keines hätte, gäbe es überhaupt keine Notwendigkeit. Auf das Geschmacksurteil trifft nach Kant weder das eine noch das andere zu, sondern ein subjektives Prinzip. Dieses bestimmt er als Gemeinsinn, der sich allerdings vom Verstand unterscheidet, welcher nach Begriffen urteilt. Der Gemeinsinn ist sozusagen das subjektive Prinzip, das dem Geschmacksurteil zugrunde liegt und seine Verallgemeinerbarkeit ausmacht, indem das Subjekt aus einem allgemeinen Standpunkt heraus urteilt. Es urteilt sozusagen so, wie andere auch urteilen würden, nicht jedoch urteilen müssen. Vornehmlich geht es demnach darum, "Ob man mit Grund einen Gemeinsinn voraussetzen könne", wie der 21. Paragraph der *Urteilkraft* eingeleitet wird. Denn die Gültigkeit des Geschmacksurteils macht Kant davon abhängig, ob es diesen Gemeinsinn, der sich auf das Ästhetische bezieht, gibt. Dieser beschränkt sich auf Gefühle

und nicht auf Begriffe und wird zur notwendigen Voraussetzung. Dadurch also, dass für Kant das Vorhandensein eines Gemeinsinns feststeht, ist auch die Universalisierbarkeit des Geschmacksurteils belegt, auch wenn es sich hierbei nur um die Idee eines Gemeinsinns handelt. Dem subjektiven Charakter des ästhetischen Urteils wird dadurch nicht widersprochen, denn der Gemeinsinn führt lediglich dazu, dass man Anspruch auf die mögliche und nicht auf die unbedingte Zustimmung aller erhebt.

Verfolgt man Kants Argumentation, so läuft alles darauf hinaus, dass am Ende seiner Überlegungen die Universalisierbarkeit des ästhetischen Urteils bestätigt wird, denn nur wenn das Schöne nicht auf ein Privatgefühl gründet, ist es auch diskussionswürdig. Mit der Universalisierbarkeit steht und fällt sozusagen jede Ästhetik. Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils bedeutet nichts anderes, als dass jeder prinzipiell sein ästhetisches Urteil auch von anderen erwarten kann. Jemand, der ein Geschmacksurteil fällt, hat durchaus das Gefühl, sein Urteil sei ein allgemein gültiges, und er wird kaum verstehen können, dass ein anderer über dasselbe Objekt nicht das gleiche ästhetische Urteil fällt. Aber diese Allgemeingültigkeit ist nur ein Anspruch, den das Subjekt erhebt, welche aber das Geschmacksurteil selbst de facto nicht besitzt. Eine Übereinstimmung der Geschmacksurteile fehlt trotz aller philosophischen Behauptungen. Dies geht eindeutig aus der Beobachtung der Realität hervor. In Wahrheit besteht also ein Missverhältnis zwischen Realität und Ästhetik. Das philosophische Verständnis Kants zum ästhetischen Urteil lässt sich anhand der Realität nicht bestätigen. Zudem schließt der Begriff der Allgemeingültigkeit bereits in seiner Bedeutung jeden subjektiven Anteil aus und erhebt einen Absolutheitsanspruch. Deshalb kann Kants Idee von der subjektiven Allgemeingültigkeit nur ein Notbehelf sein, um die in der Wirklichkeit auftretenden variierenden ästhetischen Urteile und den gleichzeitigen Allgemeinheitsanspruch miteinander zu vereinbaren.

3.1.2 Kultivierung des Geschmacks

Auf der Grundlage von Kants Ausführungen müsste jeder Mensch die Voraussetzungen mitbringen, um ein ästhetisches Urteil abgeben zu können, das durchaus jedermanns Zuspruch beanspruchen darf. Es handelt sich um eine in der menschlichen Natur verankerte Fähigkeit, denn Kants Überlegungen gehen ganz allgemein vom Vermögen des Menschen aus. Dennoch scheint er sich nur auf jene Menschen zu beziehen, "die ihr sittliches Gefühl

kultiviert haben"¹. Derjenige wird "über Produkte der schönen Kunst mit der größten Richtigkeit und Feinheit zu urteilen" wissen, "der Geschmack genug hat"². Mit seiner Äußerung greift Kant auf den so genannten Kreis der gebildeten Kenner zurück.³ Sie unterstellt nämlich, dass das genügende Maß an Geschmack erst erworben werden muss. An anderer Stelle heißt es:

[...] so leuchtet ein, daß die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls sei, da, nur wenn mit diesem die Sinnlichkeit in Einstimmung gebracht wird, der echte Geschmack eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann.⁴

Hieraus geht hervor, dass der Geschmack letztendlich ausgebildet, d. h. "kultiviert" werden muss. So ganz scheint Kant dem reinen Vermögen des Menschen zum ästhetischen Urteil dann doch nicht zuzutrauen, den richtigen Geschmack zu entwickeln.

Hinzu kommt, dass sich Kant trotz seiner doch revolutionären Vorstellung vom Schönen und dessen Befreiung von allem Außerästhetischen von der Tradition der Alten nicht loszulösen vermag. Auch er hält daran fest, dass die Alten unübertroffene Beispiele bieten. Wenn er jedoch ausführlich zu beweisen versucht, dass ein jeder zu einem ästhetischen Urteil imstande ist, weil es ein Vermögen des Menschen darstellt, und dieses Urteil eine subjektive Allgemeingültigkeit besitzt, so darf der Geschmack nicht epochenabhängig sein, weil das ästhetische Urteil, wenn es tatsächlich ein menschliches Vermögen sein will, im Laufe von Generationen und bei aller Entzweiung nicht nachlassen kann. Dennoch heißt es in der *Urteilkraft*:

Schwerlich wird ein späteres Zeitalter jene Muster entbehrlich machen; weil es der Natur immer weniger nahe sein wird und sich zuletzt, ohne bleibende Beispiele von ihr zu haben, kaum einen Begriff von der glücklichen Vereinigung des gesetzlichen Zwanges der höchsten Kultur mit der Kraft und Richtigkeit der ihren eigenen Wert fühlenden freien Natur in einem und demselben Volke zu machen imstande sein möchte.⁵

Kant beharrt auf die Unverzichtbarkeit des antiken Vorbilds und relativiert damit seine Aussagen zum ästhetischen Urteil.

3.1.3 Konsequenzen einer autonomen Kunst

Was aus der *Urteilkraft* hervorgeht, ist, dass Kunst weder Natur noch Wissenschaft noch Handwerk ist. Da die Kunst ihren Zweck in sich selbst trägt, wird jeder außerästhetische

¹ Ebd., S. 151.

² Ebd.

³ Vgl. Gethmann-Siefert, S.77 f.

⁴ Kant: Kritik der Urteilkraft, S. 217.

⁵ Ebd., S. 216.

Verwendungszweck von Kunst von Grund auf ausgeschaltet. Daraus geht nichts Geringeres als die Autonomie der Kunst hervor. Für den Künstler ergibt sich daraus die Konsequenz, dass er von nun an frei von kunstfremden Einflüssen ist. Konkret heißt das für den Dichter, dass sein Werk weder der höfischen Kultur in irgendeiner Weise verpflichtet ist noch den didaktischen Vorstellungen der Aufklärung. Der Dichter kann in der Gestaltung seines Werkes nicht mehr festgelegt werden, weder inhaltlich noch formal. So zumindest müsste die logische Konsequenz aus Kants ästhetischen Ausführungen aussehen.

Was zunächst wie die Emanzipation des Dichters aussieht, bedeutet aber auch, dass eigentlich die Grundlage zur Entwicklung einer gemeinsamen Literatur entzogen ist, denn von außerhalb können keine Stilansprüche mehr an die Dichtung gestellt werden; diese kann sich der Dichter nur selbst geben. Eine kompromisslose Autonomie der Kunst lässt der Entwicklung von Literatur nur zwei Möglichkeiten: Entweder entwickelt jeder seinen eigenen, individuellen Stil, oder aber man einigt sich auf einen gemeinsamen Stil. Genau darin liegt der Einfluss einer solchen Ästhetik auf die Literatur.¹ Der Autonomiegedanke muss nicht zwangsläufig von Vorteil sein, denn die Emanzipation von Kunst und Künstler zieht zwangsläufig auch einen Orientierungsverlust nach sich, d. h. eine Art Verlust eines gemeinsamen Konsens der Künstler bzw. Dichter. Kann es auf dieser Grundlage überhaupt eine gemeinsame poetologische Basis geben oder muss nicht unter dieser Anschauung vom Schönen radikal darauf verzichtet werden?

3.1.4 Schöne Literatur als Genieprodukt

Von besonderer Bedeutung war das Genie in der so genannten Kunstepoche. Gerade aus der Definition vom Genie konnten die Dichter ihr neues künstlerisches Selbstbewusstsein schöpfen. Auch Kant hat sich intensiv um die nähere Bestimmung dieses Übermenschen bemüht. Die Frage, ob Dichtung lehr- und lernbar ist, beantwortet er mit einem klaren Nein:

Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.²

Das Genie legt folglich die Regeln der Kunst fest, aber weil es seine Gabe der Natur verdankt, ist die Natur zwangsläufig die Quelle dieser Regeln, wodurch das Genie wiederum eine

¹ Vgl. Borchmeyer, S. 23.

² Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 160.

Musterfunktion übernehmen kann, weil die Natur für Objektivität steht. Damit schließt Kant jede Möglichkeit auf Ausbildung zum Künstler aus. Er setzt das Genie dem Nachahmer diametral entgegen, und da "nun Lernen nichts als Nachahmen ist, so kann die größte Fähigkeit, Gelehrigkeit (Kapazität) als Gelehrigkeit, doch nicht für Genie gelten"¹. Selbst wenn man sich die Regeln der Dichtkunst aneignet, wird man nicht imstande sein, schöne Kunst hervorzubringen. Aus dem Lernen würde allenfalls mechanische Kunst entstehen. Diese Vorstellung wurde bereits lange vor Kant vertreten. Schon Opitz stellte fest, dass die reine Kenntnis der Regeln keineswegs den Dichter ausmache. Kants Geniebegriff bezeichnet jedoch keineswegs das Sturm-und-Drang-Genie, das den gesellschaftlichen Normen den Rücken kehrt und auf sich selbst baut. Er wendet sich nachdrücklich gegen diesen Geniekult, bei welchem das Genie darauf reduziert wird, dass es sich gegen jede Konvention seine eigenen Regeln aufstellt. Bei Kant muss das Genie ein angeborenes Talent besitzen. Die von ihm postulierten Voraussetzungen zum Genie legen dieses als Ausnahmerecheinung fest. Auf diese Weise muss das Selbstwertgefühl des Dichters steigen, auch wenn er für sein dichterisches Schaffen im Grunde nur wenig davon profitieren kann.

Wenig von Kants Ästhetik kann der Dichter auch deshalb profitieren, weil die *Urteilkraft* herausstellt, dass das Genie der Kunst die Regeln gibt. Diese Regeln entstammen der Natur selbst, da das Talent des Genies eine Naturgabe ist, so dass eine durch das Genie mittelbare Verbindung zwischen Natur und Kunstregeln hergestellt ist. Für den Dichter heißt das, dass er die Regeln nicht erst suchen oder sich aneignen muss, da er sie bereits in sich trägt. Eine Ästhetik kann ihm somit keine Regeln vermitteln oder ihn in seinem Kunstschaffen fördern. Das Genie kann diese von der Natur gegebenen Regeln anderen auch nicht mitteilen. Es kann nichts dazu beitragen, Licht in den Schaffensprozess von Kunst zu bringen, weil ihm die Regeln nicht bewusst sind. Weil das Genie die Regeln nicht kennt, wird es zudem nie wirklich wissen können, dass es ein Genie ist. Und so kann auch Kants Definition vom Genie den Dilettanten nicht davon abhalten, sich als Genie zu begreifen. Die Regeln der geniehaften Dichtkunst liegen somit trotz der *Urteilkraft* weiterhin im Verborgenen. Licht ins Dunkel der Dichtung zu bringen, ist von einer rein philosophischen Betrachtung der Kunst wohl auch nicht zu leisten.

¹ Ebd., S. 161.

3.2 Die Relativierung des Geschmacksurteils bei Herder

Johann Gottfried Herder muss trotz seiner dichterischen Versuche in der Hauptsache als Literaturtheoretiker gesehen werden. Sein literarisches Schaffen ist über eine Mittelmäßigkeit nicht hinausgekommen und wird von seinem theoretischen Werk überschattet.¹ An ihm selbst haftet, auch wenn hier nur seine ästhetischen Schriften in den Blick der Betrachtung rücken und sein dichterisches Werk keine Berücksichtigung findet, das Missverhältnis zwischen der Rede über Kunst und dem künstlerischen Werk. In Herder findet sich das Exempel, dass ein ästhetiktheoretisches Engagement nicht zur literarischen Produktion befähigen muss und Letztere nicht vom Grad des ästhetischen Wissens abhängt.

Trotz seiner offensichtlichen Opposition zu Kants *Urteilkraft* und generell zur Transzendentalphilosophie darf Herders Ästhetik nicht vor diesem Hintergrund erörtert werden. Denn der Kern der Herder'schen Ästhetik nimmt nicht erst aus einem Gegensatz oder einem Unterschied zu Kants Ästhetik Gestalt an, auch wenn sich etwa Herders *Kalligone* explizit gegen die *Urteilkraft* wendet und daraus – wenn auch nicht immer genau – zitiert.

Der Gehalt seiner Kunstauffassung ist die irreversible Geschichte eines Volkes als Prinzip des Urteils, wodurch das Urteil seine Zeitlosigkeit und seinen Absolutheitsanspruch verliert. Ein "vollständiges, reines, richtiges Urtheil"² ist daher nur durch Kenntnis der Geschichte der Künste möglich.

3.2.1 Die historische Bedingtheit

Die Ablehnung hergebrachter Kunstregeln geht bei Herder zurück auf seinen historischen Relativismus. Dieser besagt, dass die Dichtung eines Volkes bedingt wird durch seine Geschichte, seine Kultur, sein Klima und seine Mythologie:

Nie war der Geschmack eines Volkes etwas anders als eine Folge seines ganzen *Habitus* im Denken, Empfinden, Handeln, die Aeüßerung seiner Zwanglosesten Luft und Freude.³

Jedes Volk hat seine eigene Geschichte. Daher sind die Kunstregeln eines Landes weder auf ein anderes Land übertragbar noch auf eine andere Zeit.

¹ Vgl. Fasel, Christoph: Herder und das klassische Weimar. Kultur und Gesellschaft 1789-1803. Münchner Diss. Frankfurt a. M. 1988 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1064), S. 321.

² Herder: *Kalligone*, S. 192.

³ Ebd., S. 209.

Herders Infragestellung der Verbindlichkeit tradierter Normen in der Dichtung meint nichts anderes als die Anfechtung der griechischen Kunst in ihrer Funktion als regelgebendes Vorbild für alle Nationen und Zeiten. Hierbei wird keineswegs die Höhe und Schönheit angezweifelt, welche die griechische Dichtung erlangt hat. Ganz im Gegenteil ist Herder von der griechischen Kunst nicht weniger angetan als seine Zeitgenossen: "Die Väter aller Literatur in Europa sind die Griechen. Nach unserm Gesichtskreise in der Geschichte die Ersten in der Welt, bei denen sie blühet [...]".¹ Auch Herder ist von der Blüte der Dichtung bei den Griechen vollkommen überzeugt. Anders als seine Zeitgenossen zieht er jedoch nicht den Schluss, dass die griechische Kunst aufgrund ihrer Blüte das Maß aller Kunst sein muss.² Er betrachtet die Griechen vielmehr als Nation, als Volk wie jedes andere, und ihre Literatur sozusagen als Nationalliteratur. Die Dichtung der Griechen wurde folglich bestimmt durch sämtliche Bedingungen und Faktoren, die beim griechischen Volk herrschten, und diese Bedingungen sind von Volk zu Volk unterschiedlich. Niemals herrschen bei zwei verschiedenen Völkern identische Bedingungen. Deshalb heißt es in Herders Zeitschrift *Adrastea* über die Dichtformen: "Bei den Griechen entstand das Idyll nicht anders als bei andern Völkern; nur formte es sich nach ihrem Klima und Charakter, nach ihrer Lebensweise und Sprache."³ Klima, Lebensweise und Sprache bestimmen die Literatur, und nur der "ist ein origineller und nationeller Grieche, dessen Sinn und Zunge unter dem Griechischen Himmel gleichsam gebildet worden"⁴ ist. Zudem hat jedes Volk seine eigene historische Erfahrung und Entwicklung gemacht, die sich von der Geschichte anderer unterscheidet. Daraus ergibt sich nichts anderes, als dass die griechische Dichtung durch nationale Bedingungen geprägt wurde, wodurch sie ihren universellen Charakter und Anspruch verliert. So war auch Homer nicht mehr als ein Nationalautor, ohne dass ihn Herder mit dieser Bezeichnung abwerten will. Vereinfacht gesagt, determinieren Ort und Zeit, d. h. Geschichte, die Literatur. Daher ist ein Volk grundsätzlich nicht in der Lage, etwas wie die Literatur eines anderen Volkes hervorzubringen, und zwar nicht, weil es ihm an Fähigkeit mangelt, sondern weil die Bedingungen schlechtweg andere sind. So schreibt Herder in seinem *Shakespear*-Aufsatz von 1771:

¹ Ders.: Fragmente über die neuere deutsche Literatur. In: Werke. Bd. 1: Herder und der Sturm und Drang 1764-1774. Hg. v. Wolfgang Pross. Darmstadt 1984, S. 213 (Künftig zitiert: Herder: Fragmente).

² Vgl. Baur, Ernst: Johann Gottfried Herder. Leben und Werk. Stuttgart 1960 (= Urban-Bücher 48), S. 139.

³ Herder: *Adrastea*. In: Werke. Bd. 10: *Adrastea* (Auswahl). Hg. v. Günter Arnold. Frankfurt a. M. 2000 (= Bibliothek deutscher Klassiker 170), S. 278 (Künftig zitiert: Herder: *Adrastea*).

⁴ Ders.: Fragmente, S. 81.

In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland wars, was es in Norden nicht sein kann. In Norden ists also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen.¹

Jedes Volk

wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Traditionen, und Liebhabereien [...] *erfinden*² und eine Literatur hervorbringen, die auf den gegebenen Faktoren aufbaut.

Mit der These von der Abhängigkeit der Literatur von den gegebenen Bedingungen rechtfertigt Herder auch die Situation der schönen Künste in Deutschland:

Das arme Deutsche Volk! Umstände ließen es nicht zu, daß es frühzeitig *überfeint* würde; Umstände, die in seinem Körperbau und Klima, in seiner Erziehung und Lebensweise, in seiner Verfassung und Geschichte lagen.³

Ebendeshalb wirke die Geschichte der schönen Kunst in Deutschland vergleichsweise "hölzern"⁴.

Unter diesen Gesichtspunkten ist Herders Frage berechtigt, weshalb man annehme, dass von allen Nationen dieser Welt allein die Griechen imstande gewesen sein sollen, schöne Kunst hervorzubringen. So bemerkt er:

Nun gehört [...] ein starker Glaube dazu, unter allen Völkern der Erde [...] die Griechen für das einzige Volk der Schönheit zu halten, und alle Völker des gemäßigten Asiens, und des schönen Theils von Europa auszuschließen, selbst wenn dies Theil nicht eben Griechenland hieße.⁵

Herders Standpunkt eröffnet jedem anderen Volk dieselbe Möglichkeit, das Schöne hervorzubringen, obgleich nicht alle Völker zwingend denselben Grad an Schönheit erlangen müssen. Eine Garantie dafür, dass ein Volk im Laufe seiner Geschichte diese Höhe des Schönen erreicht, gibt Herder nicht. Aber zumindest ist das Schöne an einem anderen Ort und in einer anderen Zeit denkbar und nicht zwingend an das Griechentum gebunden.

Die Feststellung, dass jede Literatur auch Nationalliteratur ist, wirft ein anderes, neues Licht auf die Literatur anderer Völker und Nationen. Diese muss dank Herder nicht mehr durch die griechische Brille gesehen und daran gemessen werden. Sie hat sozusagen ihre eigene Existenzberechtigung, mehr noch, ihre eigenen Regeln. Da sie unter völlig anderen nationalen Bedingungen entstanden ist, ist sie von diesen aus zu beurteilen. Die Beurteilung

¹ Ders.: Shakespear. In: Werke. Bd. 1, S. 527 (Künftig zitiert: Herder: Shakespear).

² Ebd., S. 534.

³ Ders.: Adrastea, S. 806.

⁴ Ebd.

⁵ Ders.: Kritische Wälder. In: Herders sämtliche Werke. Bd. 4: Kritische Wälder. Hg. v. Bernhard Suphan. Hildesheim o. J. (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1878), S. 209 (Künftig zitiert: Herder: Kritische Wälder).

eines Schriftstellers und seines Werkes muss aus der Kenntnis und dem Verständnis dieser nationalen Bedingungen, wozu auch die Sprache zählt, erfolgen:

Alsdenn würde man erst einzelne Schriftsteller charakterisieren können, [...] alsdenn erst Schriftsteller verschiedener Nationen gegen einander stellen können, um sie zu vergleichen, ihre Verdienste abzuwägen, und aus ihnen allen Züge der Schönheit zu stehlen: alsdenn erst würde man ein Feld der Literatur aus dem andern kennen [...].¹

Zwangsläufig folgt aus Herders Verständnis von Literatur die Aufwertung und Ermutigung der Schriftsteller der Moderne, die bislang nur im Schatten der Alten gestanden haben. Seine Überlegungen knüpfen an die "Querelle" des 17. Jahrhunderts an, wenn er fragt: "Wer hat Recht? Die Griechen oder Wir?"² Ihm sind die Begriffe "die Alten" und "die Neuen", mit denen man üblicherweise operiert, jedoch viel zu vage, weil sie keine "Unterscheidung der Zeiten, in denen sie lebten, der Hilfsmittel, die sie hatten, der Werke, die sie schufen"³, vornehmen. Die Antwort, die Herder lange vor Schiller oder Friedrich Schlegel auf die Frage nach den Alten und den Neuen findet, lässt "jedem sein Recht widerfahren"⁴, nur mit dem Unterschied, dass das Recht der Griechen in der Vergangenheit liegt. Warum also "sollte der Grieche fortreden dürfen"⁵? Mit seinem historischen Relativismus setzt Herder die normativen Regeln für die modernen Schriftsteller außer Kraft. Er fordert die deutschen Dichter auf, so zu dichten, wie es ihre Bedingungen zulassen.

3.2.2 Shakespeare: ein neuer Gipfel des Schönen

Dass das Schöne durchaus auch im nicht griechischen Raum in Erscheinung treten kann, zieht Herder nicht nur theoretisch in Erwägung. Mit William Shakespeare liefert er hierfür den praktischen Beweis. Seine Theorie erlaubt es ihm, Shakespeare auf ein Podest zu stellen, das zwar nicht das griechische ist, diesem aber an Höhe ohne weiteres gleichkommt. Diese Größe kann er Shakespeare deshalb zusprechen, weil er davon ausgeht, dass der griechische Maßstab auf den englischen Dichter keine Anwendung findet. Gerade dadurch, dass Shakespeare nicht dem Prinzip der griechischen Schönheit entspricht, erlangt er sein hohes Niveau. Alle Regelverstöße, die man ihm zum Vorwurf macht, machen die Größe seines Werkes erst aus. Das ganze Shakespeare'sche Drama wäre dahin, fiel das, was man ihm an Fehlern vorwirft,

¹ Ders.: Fragmente, S. 78.

² Ders.: Adrastea, S. 319.

³ Ebd., S. 62.

⁴ Ders.: Fragmente, S. 78.

⁵ Ders.: Adrastea, S. 319.

weg. Herder betrachtet diese vielmehr als Eigenheiten des Shakespeare'schen Dramas, wozu "die Veränderung von Szenen und Zeiten"¹ zählt. Man hat,

seitdem die Griechen und Aristoteles uns den Kopf zugestutzt, alle diese Eigenheiten für bloße Abweichungen erklärt; für verzeihliche Fehler, die aber doch immer Fehler blieben².

Herder befürchtet,

daß wenn man diese sogenannten Fehler wegnähme, nicht bloß *einzelne Schönheiten* Shakespears sondern *das ganze Shakespearsche Drama weggenommen* wird: daß nicht bloß *kein einzelnes Stück Shakespears* mehr bleibt, was es ist; sondern es ist *kein Shakespearesches Stück mehr möglich*³.

Infolgedessen darf man Shakespeare nicht die griechische Schablone anlegen, weil sie die Formen des englischen Dramas nicht erfassen kann: "Shakespear braucht [...] und verdient Einen eignen neuen Aristoteles [...]"⁴

Die Unterschiede zwischen dem Shakespeare'schen und dem griechischen Drama führt Herder zunächst zurück auf die unterschiedlichen Ausgangsbedingungen:

Shakespear fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats- und Marionettenspiele [...] er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf [...].⁵

Shakespeares Ausgangsbedingungen waren nicht nur andere als die der Griechen, sondern vor allem auch schlechtere. Es bedurfte folglich einer größeren Anstrengung, Kunst hervorzubringen, so dass Shakespeare im Grunde mehr leisten musste als die Griechen. Dennoch ist das Endprodukt ein Drama, wenn es beim "Volk Dramatischen Zweck erreicht"⁶. Der wesentliche Unterschied aber liegt in der Handlung: Während sich das griechische Drama auf die Darstellung einer Handlung konzentriert, ist es bei Shakespeare eine ganze Begebenheit, ein aus vielen Einzelteilen zusammengefügtes Ganzes. Genau darin liegt laut Herder das Genie Shakespeares, welcher "das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen"⁷ zusammensetzt.

Am Beispiel Shakespeares macht Herder deutlich, dass die Lage der Literatur der Moderne nicht ganz so hoffnungslos aussieht, wie es andere diagnostizieren. Während andere noch darauf warten, dass die Literatur ihr Tief überwindet, findet Herder sein ungriechisches

¹ Ders.: Shakespear, S. 571.

² Ebd., S. 564.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 571.

⁵ Ebd., S. 535.

⁶ Ebd., S. 534.

⁷ Ebd., S. 536.

Genie in Shakespeare. Allerdings gilt diese Entwicklung nur für die englische, nicht aber für die deutsche Literatur.

3.2.3 Sprache als prägender Faktor der Dichtung

Herders Blick auf Literatur und Geschmack orientiert sich sehr stark an der Realität. Wie andere nimmt er den Wandel von Literatur und Geschmack innerhalb der Geschichte wahr, aber im Gegensatz zu anderen fällt sein Urteil diesbezüglich nicht negativ aus. Zum einen zeigt die Realität, dass unterschiedliche Nationen Unterschiede in ihrer Literatur aufweisen – eine unanfechtbare Tatsache, die Herder auf die unterschiedlichen nationalen Bedingungen zurückführt. Zum anderen aber existiert ein Wandel der Dichtung innerhalb ein und desselben Volkes, so dass z. B. die Dichtung der Griechen im Laufe der Zeit eine Veränderung erfahren hat, genauer gesagt einen Verfall. Ebendiese Veränderung innerhalb eines Volkes sieht Herder im Wandel der Sprache begründet.

Sprache erhält die eigentlich prägende Rolle bei Herder, die er als "Behältnis und Inhalt der Literatur"¹ ansieht und die eine äußerst zentrale Rolle in seiner Philosophie spielt, denkt man etwa an seine *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Alle anderen Bedingungen eines Volkes spielen bei ihm im Grunde nur dahingehend eine Rolle, dass sie die Sprache formen. Ihr Einfluss auf die Literatur ist damit indirekter Art, während sich die Sprache unmittelbar auf die Dichtung auswirkt, deren Grundlage die Sprache ist. Gleichzeitig heißt das für Herder, dass die Sprache zur Nationalsprache wird, wenn nationale Bedingungen sie prägen, wodurch wiederum die Literatur ihren nationalen Charakter erhält. Das Band zwischen Sprache und Literatur knüpft Herder so eng, dass man die Literatur eines Volkes ohne Kenntnis seiner Sprache nicht kennen lernen kann, mehr noch, Herder geht davon aus, dass Literatur nicht in andere Sprachen übersetzbar sei. Ein Schriftsteller muss nicht nur in seiner Originalsprache gelesen werden, der Dichter selbst muss in seiner Muttersprache dichten. Keine Sprache ist wie die andere, denn jede "Nation hat ein eignes Vorratshaus solcher zu Zeichen gewordenen Gedanken, dies ist ihre Nationalsprache: ein Vorrat"², der das Ergebnis von Jahrhunderten darstellt. Sprache ist der fundamentale Faktor, der den "Geist der Literatur"³ prägt. Dieser "Geist" ändert sich mit jeder anderen Sprache, so dass die Unterschiede in den Sprachen zwangsläufig Unterschiede in der Literatur hervorbringen. Aus

¹ Ders.: Fragmente, S. 74.

² Ebd., S. 76.

³ Ebd., S. 87.

diesem Grund wird "ein Philosophisches Sprachenstudium gleichsam ein Vorhof scheinen, sich dem Tempel der Literatur zu nähern"¹. Diese Abhängigkeit führt dazu, dass jeder Sprachwandel auch die Literatur beeinträchtigt.

Der Sprachwandel wird von Herder als natürlicher Prozess betrachtet und beschrieben, denn die Sprache durchlaufe unterschiedliche Lebensalter, die den Altersstufen des Menschen entsprächen: "So wie der Mensch auf verschiedenen Stufen des Alters erscheint: so verändert die Zeit alles."² Jede Veränderung innerhalb einer Nation hat eine Veränderung der Sprache zur Folge, und diese hat wiederum Konsequenzen für die Literatur. Über das Kindesalter der Sprache weiß Herder nicht mehr zu sagen, als dass sie aus Tönen und Gebärden bestand und sich somit in einer Art wildem Rohzustand befand. Demzufolge war hier literarisch nichts zu erwarten. Sieht man von der "Kindheit" der Sprache ab, die noch keine Sprache im eigentlichen Sinne darstellte, dann ergibt sich das für das Jahrhundert Herders typische triadische Modell. Auf das Kindesalter folgte die Jugendzeit und Blüte der Sprache, die ihre wilden Züge längst abgelegt und sich verfeinert hatte. Sie war reich an Bildern und Metaphern und "der Gesang der Sprache floß lieblich von der Zunge herunter"³. Es handelte sich dabei um die Phase der "Poetischen Sprache" und somit um die "Zeit der Dichter"⁴, so dass das Poetische bereits ohne das Zutun von Dichtern zur Natur der Sprache gehörte. Der Gesang war ihr eigen, und der Dichter brauchte nicht mehr, als "seine Accente in einem für das Ohr gewählten Rhythmus"⁵ zu erhöhen. Die sprachlichen Bedingungen des Dichters konnten somit günstiger nicht sein. Aufgrund dessen waren die "ersten Schriftsteller jeder Nation"⁶ unnachahmliche Dichter. Auf der Grundlage einer bereits an sich literarischen Sprache musste der Dichter keine großen Anstrengungen aufbringen, um Poesie entstehen zu lassen. Man muss sich bei Herders Darstellung dieser äußerst günstigen Bedingungen fast schon fragen, worin die Leistung des Dichters dieser Sprachperiode eigentlich bestand. Die Periode der "Poetischen Sprache" fiel mit der Zeit der Griechen zusammen, deren Sprache in Homer kulminierte. Da Herder von der Sprache wie von einem organischen Gewächs spricht, war das Welken ihrer Blüte ein unvermeidlicher Prozess, wodurch zwangsläufig auch die Dichtung wieder abfallen musste, und zwar sobald die Sprache ihr männliches Alter erreichte.

¹ Ebd., S. 71.

² Ebd., S. 145.

³ Ebd., S. 146.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 163.

In diesem Zustand verlor sie ihren poetischen Charakter und fiel auf die Stufe der Prosa, welche die Sprache nun bestimmte. Sie entfernte sich von der Natur, indem sie Regeln erhielt und immer mehr Kunst wurde. Die Regeln stimmten "den Poetischen Rhythmus zum Wohlklang der Prose"¹ herunter, wobei der poetische Wert sank. Die Prosa war unumkehrbar zur natürlichen Sprache geworden und die Poesie nicht mehr Natur, sondern "eine Kunst, welche die Sprache verschönert, um zu gefallen"². In dieser Phase wurde die Poesie aus der Alltagssprache verdrängt und auf einen eigenen Bereich verwiesen. Herder charakterisiert seine eigene Zeit als die Zeit der Prosa, die mit Herodot einsetzte, auf welche das hohe Alter der Sprache folgen wird. Dann handelt es sich um ihr "Philosophisches Zeitalter", in welchem nicht mehr Schönheit, sondern Richtigkeit im Vordergrund steht. Damit entfernt sich die Dichtung immer mehr von ihrem Ursprung, nämlich von der Natur. Auf diese Weise entwickelt sich Herder zufolge die Dichtung mit der Sprache. Er schließt die Existenz eines Volkes aus, "das ohne Poetische Sprache große Dichter, ohne biegsame Sprache glückliche Prosaisten, und ohne genaue Sprache große Weise gehabt hätte"³.

Herder gibt den Dichtern Sprache als handfestes Werkzeug an die Hand. Er spricht nicht von einem verschwommenen Schönheitsbegriff, sondern empfiehlt ihnen das Studium der eigenen Sprache. Seine Theorie bietet nicht weniger als die Verbesserung der Literatur durch Sprachverbesserung.⁴ Bevor man sich also über deutsche Schreibart äußern kann, muss man wissen, "was wahres Deutsch gewesen ist, und bleiben wird"⁵. Der Schlüssel zur deutschen Dichtung ist die deutsche Sprache. Daher lautet Herders Rat an die Schriftsteller seiner Zeit, "aus den Tiefen ihrer Sprache" zu schreiben, so "daß sich nichts anders, nichts besser sagen läßt"⁶. Gerade an diesen Schriftstellern mangelt es Herder zufolge der Moderne.

3.2.4 National- und Zeitgeschmack

Ausnahmslos alles unterwirft Herder dem historischen Wandel, so auch den Geschmack: Man kann nicht erwarten, dass der Geschmack überall derselbe ist und auch bleibt, denn er ist ebenfalls Bedingungen unterworfen wie Sprache und Literatur auch. So notiert Herder über

¹ Ebd., S. 147.

² Ebd., S. 164.

³ Ebd., S. 71.

⁴ Vgl. Rößer, Hans-Otto: Bürgerliche Vergesellschaftung und kulturelle Reform. Studien zur Theorie der Prosa bei Johann Gottfried Herder und Christian Grave. Gießener Diss. Frankfurt a. M. 1986 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 9), S. 17.

⁵ Herder: Fragmente, S. 109.

⁶ Ebd., S. 141.

den Geschmack: "Er gilt nicht für alle Zeiten: denn der Geschmack ändert sich mit Umständen, vielleicht mit Augenblicken und Jahren."¹ Er weist darauf hin, dass auch der Geschmack eine nationale und zeitliche Prägung hat. Bei näherer Betrachtung erkennt man, daß mit den Nationalbildungen sich auch der Geschmack der Völker in allem, was zur leichten Erfassung des Angenehmen und Schönen gehört, merklich ändert. So unterscheidet sich der Geschmack der Mongolen, der Inder, Perser, Türken, Griechen [...].²

Die Verschiedenheit der Völker macht demzufolge die Verschiedenheit ihres Geschmacks aus:

Nationen, Jahrhunderte, Zeiten, Menschen – nicht alle erreichen einerlei Grad der Aesthetischen Bildung, und dies drückt endlich das Siegel auf die Verschiedenheit ihres Geschmacks.³

Der Geschmack ist daher nichts anderes als "ein habituelles Anwenden unsres Urtheils auf Gegenstände der Schönheit"⁴.

Obwohl aber der Geschmack unterschiedliche Grade und nationale Färbungen aufweist, existiert

ein Ideal der Schönheit für jede Kunst, für jede Wissenschaft, für den guten Geschmack überhaupt, und es ist in Völkern und Zeiten und Subjekten und Produktionen zu finden. Schwer zu finden freilich. In der Luft mancher Jahrhunderte ist es mit Nebeln umwölbt, [...] aber es gibt auch Jahrhunderte, da die Nebel [...] fielen [...].⁵

Es verhält sich also keineswegs so, dass Herder jeden Geschmack gelten lässt und ihn völliger Anarchie preisgibt. Er konstatiert lediglich, dass der Geschmack sich von Volk zu Volk und von Zeit zu Zeit ändere. Die Umstände eines Landes, die den Geschmack vorgeben, sind vom Menschen nicht frei wählbar, aber Herder weist unmissverständlich darauf hin, dass man sich nicht mit diesem vorgegebenen Geschmack zufrieden geben muss. Wenn der Mensch auch auf bestimmte Dinge festgelegt ist, so hat er durchaus die Wahl, "den aus allen diesen Umständen gewonnenen Geschmack zu bilden"⁶ und zu bessern. Trotz aller Unterschiede geht Herder nämlich davon aus, dass es einen gemeinsamen Nenner der Kunst gibt:

Die Verhältnisse der Harmonie sind allen Völkern dieselbe [...]; mithin ist ein allgemeiner Maßstab, ein *Einverständnis* möglich. Und wollten auch die Meister der Kunst aus verschiedenen Zeiten und Völkern ihre Eigenheit nicht verleugnen; das musikalische Ohr des *Verstandes* ordnet dennoch sie alle, indem es jeden in seiner Eigenheit schätzt und aus ihr ins Allgemeine emporhebt. [...] Kühn also treten wir vor jedes Kunstwerk auch der

¹ Ders.: Kalligone, S. 207.

² Ebd., S. 211.

³ Ders.: Kritische Wälder, S. 39.

⁴ Ebd., S. 36.

⁵ Ebd., S. 41.

⁶ Ders.: Kalligone, S. 214.

Sprache, vergessen diese und vernehmen in ihr mit dem Verstande nur das Werk des Verstandes. Unserm Blick verschwinden Völker und Zeiten.¹

Die Bildung des Geschmacks auf das von Völkern und Zeiten unabhängige Ideal des Schönen hin ist daher erforderlich. Bei Herder ist also durchaus die Vorstellung von einem orts- und zeitungebundenen Ideal vom Schönen vorhanden. Man nähert sich diesem Ideal durch die Betrachtung und den Vergleich von Kunstwerken verschiedener Völker und Zeiten an. Erst dieser Vergleich bringt ans Licht, was dem einen Kunstwerk fehlt bzw. was beim anderen Kunstwerk überragt. Je mehr Kunstwerke man heranzieht, desto näher kann man dem Ideal kommen. Das Ideal ist in dieser Form die Essenz einer Völker übergreifenden Betrachtung von Kunst. Denjenigen aber, die sich nur auf ein einziges Volk oder eine bestimmte Zeit versteifen und ihren Geschmack daran schulen, "bleibt jene unerreichbare lebendige Idee fern [...], das Ideal, das über alle Völker und Zeiten reicht"². Der Geschmack muss über eine nationale und zeitliche Färbung hinaus geschult werden, so auch das Gefühl für das Schöne, das als Anlage in jedem Menschen vorhanden sei. Man darf es nicht bei der Anlage allein belassen, denn "jede Anlage der Menschheit bedarf einer Erziehung; vor allen andern [...] das Gefühl und die Kunst des Schönen"³.

Für den Dichter bedeutet Herders Geschmacksvorstellung, dass er sein Schaffen nicht vom allgemeinen, d. h. vom ungeschliffenen Geschmack abhängig machen darf, da "in halbgebildeten oder irreführten Völkern nichts so selten sey, als das reine Gefühl und Wohlgefallen am echten, geschweige am erhabenen Schönen"⁴. Das Urteil der Masse ist unbedeutend gegenüber dem Urteil des Kenners, doch auch das Urteil des Kenners sollte den Dichter nicht motivieren.

3.2.5 Studium statt Nachahmung

Herders Ästhetik löst den Dichter von allem, woran er bislang aufgrund von Poetiken gebunden war. Hierunter fällt auch die Nachahmung, denn ausgehend von Herders Annahme, dass die Literatur eines Volkes durch ein anderes Volk nicht wiederholbar sei, erübrigt sich auch jeder Nachahmungsversuch anderer Völker. Dieser ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Die Übernahme aus fremden Nationen ist vergeblich, wenn man damit nicht dieselbe Wirkung erzielt wie das Vorbild, und gerade die Wirkung stellt Herder als den

¹ Ders.: *Adrastea*, S. 64 f.

² Ebd., S. 65.

³ Ders.: *Kalligone*, S. 106.

⁴ Ebd., S. 105.

wesentlichen Aspekt der Kunst heraus. Seine Ausführungen diesbezüglich sind nicht allgemeiner Natur. Vielmehr richtet er sich in diesem Punkt ganz explizit gegen den französischen Klassizismus. Sein Vorwurf gegen die Franzosen ist der, dass sie "fast jede Regel der Griechen mißverstanden und falsch angewandt"¹ haben. Die französische Tragödie mag sich formal an die griechische halten, aber ihre Wirkung ist keineswegs dieselbe, so dass die französische Bühne nicht mehr erwarten lässt als "*Gespräche und Gebärden*, [...] mit Ordnung und Genauigkeit verteilte *Aufzüge*"². Herder wirft den Franzosen vor, lediglich das äußere Gerüst der Griechen übernommen zu haben – eine Meinung, mit der er nicht allein steht. Friedrich Schlegel bezeichnet die französische Tragödie sogar als "klassisches Muster der Verkehrtheit"³. Die verbissene Nachahmung steht jeder originalen Dichtung im Wege:

Wer sich an Eine Zeit, gehöre sie Frankreich oder Griechenland zu, sklavisch schließt, das Zeitmäßige ihrer Formen für ewig hält und sich aus *seiner* lebendigen Natur in jene Scherbengestalt hineinwähnet, dem bleibt jene unerreichbare lebendige Idee fern und fremde, *das Ideal, das über alle Völker und Zeiten reiche*.⁴

Bei Herder geht es nicht mehr um die Nachahmung einer einzelnen Nation, etwa der Griechen, sondern es geht um die Aneignung dessen, was sich innerhalb der ganzen Menschheit als Ideal herauskristallisiert hat.

Man studiert die Kunstwerke anderer und greift sich ihre Vorzüge heraus, aber man ahmt sie nicht "sklavisch" nach. So müssen die Deutschen die Griechen studieren, indem sie den Wortverstand erforschen, [...] mit dem Auge der Philosophie in ihren Geist [...] blicken: mit dem Auge der Ästhetik die feinen Schönheiten [...] zergliedern, [...] mit dem Auge der Geschichte Zeit gegen Zeit, Land gegen Land und Genie gegen Genie [...] halten⁵.

Demnach erfolgt das Studium in den vier Bereichen Sprache, Philosophie, Ästhetik und Geschichte. Es geht Herder nicht nur darum, einen tiefen Einblick in die griechische Dichtung zu bekommen, sondern einen Gesamtüberblick über die Literatur unterschiedlicher Völker und Zeiten zu erhalten. Erst dann ist ein Vergleich und ein Urteil möglich. In einem Brief an Goethe bezeichnet Schiller dieses Verfahren Herders als "erbärmliche[s] Hervorklauben der frühern und abgelebten Literatur, um nur die Gegenwart zu ignorieren oder hämische Vergleichen anzustellen"⁶, doch gerade der Vorwurf, die Gegenwart zu ignorieren, ist im

¹ Ders.: Shakespear, S. 568.

² Ders.: *Adrastea*, S. 61.

³ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 227.

⁴ Herder: *Adrastea*, S. 65.

⁵ Ders.: *Fragmente*, S. 242.

⁶ Schiller an Goethe (20.3.1801). In: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hg. v. Emil Staiger. Frankfurt a. M. 1966, S. 905 (Künftig zitiert: Schiller an Goethe).

Falle Herders unberechtigt. Besonders Herder pocht darauf, dass alles dem Wandel der Zeit unterworfen ist und die Gegenwart sich gravierend von der Vergangenheit unterscheidet. Herder ist derjenige, der auf die Zeitgebundenheit der Literatur hinweist und dem modernen Dichter sein Recht zukommen lässt.

3.2.6 Die Autonomie des Dichters

Die Ästhetik Herders befreit den Dichter aus seiner Abhängigkeit von Vorbildern und verleiht ihm absolute Individualität. Gerade das machte Herders Theorie so einnehmend für die vor allem junge Dichtergeneration. Im Wesentlichen ist diese Individualität durch das Lösen der griechischen Ketten erfolgt. Das Studium der Griechen oder anderer Völker verpflichtet nicht mehr zur Nachahmung. Es dient dazu, einen Gesamtüberblick zu erlangen, um aus den Vorzügen bzw. den Mängeln alter Muster zu lernen. Aber trotz allen Studiums bleibt das Genie angeboren, so dass es letztlich nicht "erstudiert"¹ werden kann. Herder entlässt es in die absolute Individualität: "Seine 'Originalität' [...] kann bloß bedeuten, daß der Genius ein Werk *seiner* Kräfte darstellt, nicht nachgeahmt, nirgend erborget [...]."² Das Genie schafft aus sich heraus und "*stellt sich selbst dar*"³. Es kann sich die Regeln, nach denen es schafft, jedoch nicht bewusst machen, geschweige denn irgendwelche Schaffensregeln artikulieren. Und so bleibt das Genie – der echte Künstler – bei Herder ebenfalls ein Mysterium, das der wissenschaftlichen Betrachtung unzugänglich bleibt.

3.3 Die Auflösung des "prodesse et delectare" bei Moritz

Hat Herder die Ketten der Kunst gelockert, indem er die Regeln der Alten in ihre antiken Schranken verweist, so ist es Moritz, der diese Ketten endgültig sprengt und die Kunst aus ihrer bisherigen "Sklaverei" in die absolute Freiheit entlässt. Moritz hat insbesondere durch seine Theorie von der Autonomie der Kunst einen sicheren Platz innerhalb der Ästhetik belegt. Seine Schriften, die mit der traditionellen Kunstauffassung um 1800 brechen, nehmen so manchen Gedanken Kants vorweg. Moritz rückt vor allem den Schaffensprozess des Künstlers ins Zentrum seines ästhetischen Blickfelds, während er dem ästhetischen Genuss durch den Rezipienten nur einen sekundären Rang zugesteht.

¹ Herder: Kalligone, S. 203.

² Ebd., S. 198.

³ Ebd., S. 203.

3.3.1 Schönheit versus Nützlichkeit

Moritz' Ästhetik baut vor allem darauf auf, dass das Schöne und das Nützliche einander ausschließen. Dies ist der Hauptgedanke seiner ästhetischen Anschauung, welcher die Autonomie der Kunst erst ermöglicht. In diesem Sinne versucht Moritz vor allem in seiner 1788 erschienenen Hauptschrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* – gewissermaßen auf Umwegen – das Schöne vom Nützlichen zu trennen, indem er es in die Nähe des Unnützen rückt und dadurch seine Vollkommenheit und Autonomie begründet. Zu diesem Zweck separiert er die "drei aufsteigenden Begriffe von nützlich, gut und schön, und die drei absteigenden von unedel, schlecht und unnütz"¹. Da das Schöne keinerlei Nutzen birgt, nähert es sich zwangsläufig dem Unnützen an und ist diesem von allen anderen Begriffen am nächsten, was jedoch nicht heißt, dass das Schöne unnütz ist. Allein der nicht auffindbare Nutzen des Schönen verleitet Moritz dazu, es mit dem Unnützen in Beziehung zu setzen: Beiden fehlt der Endzweck. Im Gegensatz dazu ist eine Verwandtschaft zum absteigenden Begriff "schlecht" beispielsweise völlig ausgeschlossen. Die Annäherung zwischen dem Schönen und dem Unnützen schließt die Kette der aufsteigenden und absteigenden Begriffe zu einem Zirkel, dessen Schnittstelle zwischen den Begriffen "schön" und "unnütz" liegt. Dieser Zirkel von den aufsteigenden und den absteigenden Begriffen soll die Nähe zwischen dem Schönen und dem Unnützen veranschaulichen.² Mit seinem Bestreben, das Schöne und das Unnütze miteinander zu verknüpfen und gleichzusetzen, verfolgt Moritz ein konkretes Ziel: das Schöne von äußeren Zwecken zu befreien bzw. zu beweisen, dass es keinen Endzweck hat.

Moritz' Gedanken kreisen um die Tatsache, dass ein Gegenstand, der nützlich ist, nur um des Nutzens willen existiert, d. h., um einen bestimmten äußeren Zweck zu erfüllen, so dass ein solcher Gegenstand in seinem Wert und seiner Qualität allein von seiner Funktion und seiner Nützlichkeit bestimmt wird. Daher ist er nur interessant, sofern er seinem Nutzen gerecht wird. Die Fixierung des nützlichen Objekts auf etwas, das außerhalb seiner selbst liegt, macht ihn zu einem fremdbestimmten Gegenstand, dessen Gefüge von außen festgelegt wird. Er nimmt Form an, insofern er dem externen Nützlichkeitsanspruch gerecht wird, der

¹ Moritz, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Krit. Ausg. Hg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke 7), S. 70 (Künftig zitiert: Moritz: *Nachahmung des Schönen*).

² Vgl. Costazza, Alessandro: *Schönheit und Nützlichkeit*. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern 1996 (= IRIS 10), S. 67 (Künftig zitiert: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*).

ihn determiniert. Ein Gebrauchsgegenstand erhält im Grunde erst durch seinen Nutzen seine Existenzberechtigung, weil er sonst Gefahr läuft, dass seine Existenz beendet wird, sobald er seinen Zweck verfehlt. Niemand wird z. B. ein Trinkglas aufbewahren, nachdem es zerbricht, weil es seine Funktion, Flüssigkeit aufzunehmen, nicht mehr erfüllen kann. Alles, was außerhalb seiner Funktion liegt, ist verzichtbar. Das Schöne als sekundärer Bestandteil wäre in diesem Fall nur Zierde, weil es sich dem Nützlichen unterordnet. Eine Uhr etwa, welche die Zeit falsch anzeigt, mag sie noch so schön sein, bereitet kein Vergnügen. Ihre Schönheit vermag den Makel des fehlerhaften Uhrwerks nicht aufzuwiegen: "Ich betrachte die Uhr [...] nur mit Vergnügen, in so ferne ich sie brauchen kann, und brauche sie nicht, damit ich sie betrachten kann."¹ Hierbei geht es um die Unterscheidung zwischen Gebrauchen und Betrachten. Letztendlich kann man auf die schmückenden Bestandteile der Uhr verzichten, nicht aber auf ihre funktionalen.

Da ein nützliches Objekt seinen Zweck erst erfüllen muss, um zu gefallen, spricht ihm Moritz jede Form der Ganzheit und Vollkommenheit ab. Der Nutzen liegt nicht im, sondern immer außerhalb des Gegenstandes, so dass der betreffende Gegenstand auf diesen äußeren Nutzen, für den er bestimmt ist, angewiesen ist, um seine Vollendung zu erlangen: "Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird."² Nützlichkeit und Vollkommenheit schließen einander aus. So ist eine Uhr erst dann etwas Ganzes, wenn sie in der Lage ist, die Zeit, die einen äußeren Zweck darstellt, exakt anzuzeigen. Es fehlt dem nützlichen Gegenstand sozusagen immer das letzte Mosaikstück, das ihn komplettieren könnte, und dieser letzte Mosaikstein liegt außerhalb des Mosaiks. Also bleibt der Gebrauchsgegenstand immer auf einen Benutzer angewiesen, in welchem er sich vervollständigen kann, sobald er dessen Bedarf befriedigt.

Das Schöne verhält sich diametral zum Nützlichen; zu diesem Ergebnis kommt Moritz. Man betrachtet das Kunstwerk nicht, weil es einem nützen soll. Demzufolge wird das Interesse des Betrachters an der Kunst nicht erst durch deren Funktion ausgelöst, sondern besteht völlig unabhängig davon allein schon aufgrund der bloßen Existenz des schönen Objekts. Überhaupt kann der Mensch ohne die Betrachtung von Kunstwerken auskommen; er

¹ Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des *in sich selbst Vollendetes*. In: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 4 (Künftig zitiert: Moritz: Versuch einer Vereinigung).

² Ebd., S. 3.

kann ohne weiteres darauf verzichten. Doch gerade dadurch, dass der Mensch in der Lage ist, diesen Verzicht zu üben, bestätigt er das Schöne in seiner Eigenschaft, keinen Nutzen und keinen äußeren Zweck zu haben. Hätte die Kunst nämlich einen Nutzen, wäre der Verzicht darauf mit einer Unannehmlichkeit oder Unbequemlichkeit verbunden, wie etwa beim völligen Verzicht auf den Gegenstand "Uhr" oder auf den Gegenstand "Messer". Das Fehlen dieser beiden Gebrauchsgegenstände wäre durchaus mit einer Beeinträchtigung für den Menschen verbunden, weil der Nutzen der Kern ihres Daseins darstellt. Man erwartet von ihnen, dass sie im einen Fall die Zeit anzeigen und im anderen Fall schneiden. In Bezug auf Kunst fehlt laut Moritz eine solche Erwartungshaltung des Betrachters. Gerade weil der Rezipient mit einer erwartungsfernen und gleichgültigen Einstellung an die Kunst herantreten kann, bestätigt er die Kunst als schöne Kunst. Seine Betrachtung steht nicht vor dem Hintergrund irgendeines Interesses. Das Vorhandensein eines Nutzens schöner Kunst ist somit völlig bedeutungslos und hat nur zufälligen Charakter, ohne die Qualität und den Wert des Schönen beeinflussen zu können, geschweige denn festzulegen. Dies darf allerdings nicht zu dem Fehlschluss verleiten, dass alles, was keinen Nutzen hat, zur selben Zeit auch schön ist. Vielmehr geht es darum, dass das Schöne, obwohl Schönheit und Nützlichkeit einander nicht definitiv ausschließen, nicht unter dem Zwang steht, nützlich sein zu müssen. Genau diesen Aspekt stellt Moritz als das wesentliche Kennzeichen der Kunst und des Schönen heraus: Das Schöne braucht keinen Nutzen.

Die Vorstellung vom fehlenden Nutzen bzw. Endzweck des Schönen kommt in ihren Grundzügen Kants Zweckmäßigkeit ohne Zweck gleich. Doch im Unterschied zu diesem begreift Moritz das Schöne als etwas zum Gegenstand Dazugehörendes und keineswegs als etwas, das nur subjektiv im Betrachter vorhanden ist¹, auch wenn es die erwartungslose Haltung des Betrachters ist, durch welche Moritz das Schöne charakterisiert. In seinen *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste* heißt es: "Das ächte Schöne ist nicht bloß in uns und unserer Vorstellungsart, sondern *außer uns* an den Gegenständen selbst befindlich."² Er vertritt den Standpunkt, dass das Schöne Teil der objektiven Beschaffenheit von Gegenständen ohne Nutzen und Endzweck ist.

¹ Vgl. Costazza: Schönheit und Nützlichkeit, S. 68.

² Moritz: Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste. In: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 120 (Künftig zitiert: Moritz: Grundlinien).

Eine klare Definition erhält das Schöne dadurch, dass Moritz herausstellt, dass es keinen Nutzen birgt, jedoch nicht, denn er kann keine direkte Aussage darüber machen, was das Schöne nun eigentlich ist, sondern nur, was das Schöne nicht ist, nämlich nützlich. So erhaben Moritz' Schlusssatz seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* auch klingt, zeigt er im Grunde nur auf, wie wenig Moritz in Wahrheit über das Schöne auszusagen vermag, wenn es bei ihm heißt: "Und von sterblichen Lippen, läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: *es ist!*"¹

Für Moritz ergibt sich aus dem von ihm konstatierten Umstand, dass man Kunst nur um ihrer selbst willen betrachte, dass das Schöne etwas "*in sich selbst Vollendetes*" ist und "ein Ganzes ausmacht"². Es ist deshalb vollendet, weil es schon durch seine bloße Existenz vollkommen ist und seiner Bestimmung gerecht wird, ohne dass es dazu zunächst irgendeinen äußeren Zweck erfüllen muss. Ein Gegenstand ist daher nur schön, insofern er etwas in sich Vollendetes darstellt, "ohne eigentlich zu nützen"³. Um nämlich nicht nützlich zu sein, muss der Gegenstand zwangsläufig "ein für sich bestehendes Ganzes seyn"⁴ – das eine ist ohne das andere nicht denkbar und notwendige Bedingung.

Die Kennzeichnung des Schönen als das Vollendete, das Vollkommene, das Ganze oder das nicht Nützliche steht letztlich für ein und dieselbe Sache, und zwar für die Autonomie des Schönen bzw. der Kunst. Der fehlende Endzweck meint nichts anderes, als dass die Kunst – jeder Wirkungsästhetik zum Trotz – autonom ist. Dadurch entzieht sich das Schöne jeder Art der Fremdbestimmung, denn sein Zweck liegt in ihm selbst, und es bedarf keines Betrachters, um in ihm seine Bestimmung zu finden. Mit dem Entwurf einer autonomen Kunst erzeugt Moritz auch das Bild von einem objektiven Schönen, das sich jeder äußeren und subjektiven Einflussnahme sowie jeglicher Erwartungshaltung verschließt. Eine solche Kunstauffassung versucht jeder Instrumentalisierung von Kunst vorzubeugen.

Die von Horaz formulierte und vor allem in der Aufklärung aufgegriffene Anschauung des "prodesse et delectare" findet bei Moritz aufgrund des Negierens jeglicher Form eines Nutzens von Kunst keine Verwendung mehr. Ebendies war für das 18. Jahrhundert, in welchem man, ganz im Sinne der Aufklärung, die Kunst vor dem Hintergrund ihres moralischen Nutzens rezipierte, ein neuer und gewöhnungsbedürftiger Gedanke. Der bis

¹ Ders.: *Nachahmung des Schönen*, S. 93.

² Ders.: *Versuch einer Vereinigung*, S. 3.

³ Ebd., S. 6.

⁴ Ders.: *Nachahmung des Schönen*, S. 71.

dahin angenommene sittliche Wert von Kunst ging damit verloren. Man sollte Kunst allein um ihrer selbst willen betrachten, mehr noch, erst diese Form der Betrachtung mache Kunst als schöne Kunst aus. So war das 18. Jahrhundert das Jahrhundert, in welchem die Emanzipation der Kunst in Erscheinung trat.

Wenngleich Moritz' Ästhetik in eine neue Richtung weist, bleibt sie den prägenden Bedingungen des 18. Jahrhunderts verhaftet. Was sie historisch einbindet, ist vor allem Moritz' Anschauung von der Ganzheit des Schönen, die seine Ästhetik insgesamt als Ausdruck seines Jahrhunderts kennzeichnet. Letztlich gelingt es Moritz nur durch die Formulierung der absoluten Kunstautonomie, das Schöne vor der empfundenen Entfremdung seiner Zeit zu retten. Aufgrund der von ihm konstatierten Autonomie in Form eines fehlenden Endzwecks wird die Kunst zum heiligen Schrein, erhaben über alle Verfallserscheinungen der Zeit. Ist die Realität fern von ihrem Idealzustand und eine Veränderung kaum in Aussicht, kann man sich ihr mit Hilfe der Kunst ganz einfach entziehen. Denn der Mensch hat die Möglichkeit, "sich mit einem einzigen Schwunge seiner Denkkraft über alles das hinwegzusetzen, was ihn hienieden einengt, quält und drückt"¹. Im vollendeten Schönen sieht Moritz die Chance für den Menschen, dass er bei ihrem "Anblick [...] sich selber und seine Sorgen vergesse, und sich freue, daß bei aller Unvollkommenheit der menschlichen Dinge, doch so etwas Vollkommnes da sey"². Und so heißt es bei ihm:

Und gewiß ist es: Vollkommenheit, wo wir sie auch entdecken, befriedigt unsre Wünsche, vollendet unser Wesen, und zieht uns allmählig in sich hinüber, so daß das Dunkle und Verworrene nach und nach sich auflößt, und es immer heller vor unsern Augen wird.³

Weil das Schöne das einzig Vollkommene ist, vermag es aus der Sicht Moritz' als Einziges, diese Leistung auch zu vollbringen.

3.3.1.1 Das Vergnügen am Schönen

Ob schön oder nicht – Gegenstände lösen beim Menschen ein Wohlgefallen aus. Moritz differenziert zwischen dem Vergnügen, das ein Gegenstand bereitet, der unvollkommen ist und zunächst seinen Nutzen erfüllen muss, und dem Vergnügen bzw. Wohlgefallen am Schönen, das bereits ohne die Erfüllung eines Nutzens besteht. Das Vergnügen am Schönen

¹ Ders.: Das Edelste in der Natur. In: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 19 (Künftig zitiert: Moritz: Das Edelste in der Natur).

² Ders.: Die Betrachtung schöner Kunstwerke erhebt den Geist und veredelt das Gefühl. In: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 201.

³ Ebd.

steht auf einer weitaus höheren Stufe als das am Nützlichen, weil es uneigennütziger ist. Es besteht nämlich keinerlei selbstbezogene Erwartungshaltung seitens einer Person, dass der Gegenstand sich erst in ihr vollenden muss – indem er ihre Bedürfnisse befriedigt –, damit sie Vergnügen daran findet. Das Schöne erweckt beim Betrachter folglich kein eigennütziges Interesse, so dass das Vergnügen daran zwangsläufig ein uneigennütziges ist. Auch in diesem Punkt überschneiden sich Moritz und Kant, welcher das interesselose Wohlgefallen am Schönen konstatiert.

Aber auch das Wohlgefallen am Schönen, mag es im Vergleich zum Vergnügen am Nützlichen einen noch so hohen Stellenwert haben, stellt nicht den Endzweck des Schönen dar. Wäre dem so, dann würde sich das Schöne erst im Bereiten von Vergnügen vollenden und wäre demzufolge kein für sich bestehendes Ganzes. In diesem Fall würde es als Zweck des Schönen fungieren. Moritz legt gerade auf diesen Aspekt großen Wert und nimmt an der Bestimmung des Vergnügens "zu dem ersten Grundgesetze der schönen Künste"¹ in besonderem Maße Anstoß. Es ist ihm so wichtig, dass sein *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften* mit ebendiesem Punkt beginnt. Diesem Missstand will er entgegenwirken. Das Schöne bereitet zwar Vergnügen, das gesteht Moritz ein, aber es darf nicht dessen Maßstab und Bestimmungsgrund sein, weil das Vergnügen zu sehr vom Publikumsgeschmack abhängt, und dieser kann das eine Mal gut, das andere Mal schlecht sein.² Daher darf das Vergnügen das Schöne weder motivieren noch dessen Beurteilungskriterium sein, sondern muss "erst aus dieser Beurtheilung entstehen"³. Implizit stellt dies die Ablehnung der Prinzipien des Literaturmarktes dar⁴, der damals wie heute darauf angewiesen ist, dass die Literatur dem Publikum Vergnügen bereitet, und zwar völlig unabhängig vom Niveau des Publikumsgeschmacks. Immer wieder ermahnt Moritz deshalb den Dichter, nicht dem Beifall des Publikums zu verfallen: "Auch der schönste Beifall will nicht erjagt, sondern nur auf dem Wege mitgenommen sein."⁵ Er toleriert das Vergnügen des Publikums am Schönen und den daraus resultierenden Ruhm des Künstlers nur, solange diese sich nicht als Zweck des Schönen ausgeben.

¹ Ders.: *Versuch einer Vereinigung*, S. 3.

² Vgl. Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 127.

³ Moritz: *Versuch einer Vereinigung*, S. 8.

⁴ Vgl. Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 132 ff.

⁵ Moritz: *Versuch einer Vereinigung*, S. 7.

Der Aspekt des Vergnügens zeigt unverkennbar auf, dass Moritz ebenso empfindlich auf das stark verbreitete Unterhaltungsbedürfnis als Erscheinung seiner Zeit reagiert wie seine Zeitgenossen. Deutlich wendet sich seine Ästhetik auch gegen die sich verstärkt durchsetzende Unterhaltungsliteratur, die auf den Leser und dessen Vergnügen an der Unterhaltung zugeschnitten ist, auch wenn Moritz dies nicht explizit in dieser Form formuliert. Dies geht vielmehr aus seiner Charakterisierung des Schönen hervor. Indem er es nämlich dem Nutzen entgegenstellt, entzieht er es zwangsläufig auch dem Vergnügen als äußerem Zweck und damit den Ansprüchen des Publikums und den Gesetzen des Buchmarktes. Dass das Schöne nichts und niemandem verpflichtet ist und sich weder den Marktbedingungen noch etwas anderem unterwirft, leitet Moritz aus dem Wesen des Schönen ab, wodurch es sich jeder unterhaltungsorientierten Inanspruchnahme auf natürliche Weise entzieht.

3.3.2 Genuss und Nachgenuss

Moritz konzentriert sich weniger auf das Kunstwerk in seiner Wirkung auf den Betrachter als vielmehr auf seine Entstehung, wodurch der schaffende Künstler vollends in den Mittelpunkt der Ästhetik rückt. Der Rezipient und jeglicher seiner Ansprüche werden von Moritz so gut wie ausgeblendet, indem er die These aufstellt, dass "der einzige höchste Genuß [...] immer dem schaffenden Genie"¹ vorbehalten bleibe, das das Schöne hervorbringe. Der Künstler ist nicht nur derjenige, der schöne Kunst hervorzubringen vermag, sondern auch der Einzige, der tatsächlich etwas davon hat, nämlich den höchsten Genuss des Schönen. Auf diese Weise kann das Kunstwerk immer nur einen einzigen Menschen in diesen Genuss bringen, und zwar ausschließlich seinen Urheber. Jeder andere bleibt davon ausgeschlossen, den höchsten Genuss an diesem einen Kunstwerk zu erfahren. Das gilt auch für alle anderen schaffenden Künstler, denn jeder Künstler wird nur an seinem eigenen Kunstwerk diese Erfahrung machen können, während ihm dieser einmalige Kunstgenuss bei dem fremden Kunstwerk eines anderen Genies ebenso verwehrt bleibt wie dem Nichtkünstler. Darüber hinaus ist der wahre Kunstgenuss an ein und demselben Objekt des Schönen unwiederholbar und einzigartig, den auch der hervorbringende Künstler nur einmal erfahren kann. Auch für dieses Genie endet der Genuss, sobald der Schaffensprozess abgeschlossen und das Kunstwerk vollendet ist. In diesem Sinne hat der wahre Künstler "seinen eigentlichen Zweck [...] schon mit der

¹ Ders.: Nachahmung des Schönen, S. 77.

Vollendung des Werks erreicht"¹. Aller Genuss, der über den höchsten Genuss, der untrennbar an die Entstehung eines Werkes gebunden ist, hinausgeht, resultiert aus der Wirkung der Kunst und ist nur Nebenprodukt und stellt nicht mehr als Nachgenuss dar. Bei Moritz steht also die Kunstproduktion im Mittelpunkt seiner ästhetischen Betrachtung. Was den Künstler vor allem kennzeichnet, ist, dass er den Genuss in der Herstellung erfährt und nicht in der Wirkung seines Werkes und im Ruhm. Insbesondere der Genuss legt die Grenze zwischen Künstler und Nichtkünstler fest.² Allein das Genie wird sozusagen im Augenblick seines Schaffens vom Licht der Kunst berührt, während der Rezipient nur ihren Schatten wahrnehmen kann.

Einen völligen Verzicht muss der Kunstrezipient jedoch nicht üben. Er ist zwar nicht in der Lage, den höchsten Genuss zu erfahren, der nur bei der Hervorbringung des Schönen entsteht, aber er kann durch den Geschmack bzw. die Empfindungsfähigkeit das Schöne erleben. Hierbei erfolgt eine klare Grenzziehung:

Wer zu der hervorbringenden Klasse gehört, muß Genie und Geschmack zugleich, wer zu der genießenden gehört, darf nur Geschmack, oder die Fähigkeit haben, das von dem schaffenden Genie hervorgebrachte Schöne, gehörig zu empfinden.³

Während Moritz nämlich das Genie mit Bildungskraft ausgestattet sieht, die den Künstler dazu befähigt, es der Natur gleichzutun und den Schöpfungsakt im verkleinerten Maßstab der Kunst nachzuahmen, bestätigt er dem Nichtkünstler immerhin Empfindungsfähigkeit, die zwar nicht zur Kunstproduktion ausreicht, dafür aber zum Empfinden des Schönen. Sowohl Bildungs- als auch Empfindungskraft sind Varianten der tätigen Kraft, von denen Erstere hervorbringend und Letztere nur, wie ihr Name schon sagt, empfindend und somit passiv ist. Nur wer Bildungskraft besitzt, ist Genie und erfährt den höchsten Genuss. Die Empfindungsfähigkeit, die laut Moritz den Zugang zum Schönen erst ermöglicht, ist eine Art Ersatz dafür, dass der Betrachter nicht am echten Genuss teilhaben kann.

Die Einteilung in Bildungs- und Empfindungskraft bietet nicht nur eine Erklärung dafür, was den Künstler vom Nichtkünstler unterscheidet oder weshalb der Betrachter trotz seiner künstlerischen Unproduktivität in der Lage ist, das Schöne zu empfinden, sondern auch, was den Nichtkünstler, der eigentlich keine bildende Kraft und keine Voraussetzungen

¹ Ders.: Versuch einer Vereinigung, S. 8.

² Vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst, S. 141.

³ Moritz: Über eine Preisfrage: Wie kann der Nationalgeschmack durch die Nachahmung der fremden Werke, aus der alten sowohl als neuern Litteratur, entwickelt und vervollkommnet werden? In: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 126.

zur Kunstproduktion besitzt, dazu verleitet, sich irrtümlich künstlerisch zu betätigen. Dabei handelt es sich um einen Erklärungsansatz für das Phänomen des Dilettantismus¹, dem Pendant zum Genie der Kunstepoche. Moritz sieht den Grund in einer besonders ausgeprägten ästhetischen Empfindungsfähigkeit, die, sobald sie ihre Grenzen überschreitet, meint, Bildungskraft zu sein. Je vollkommener und ausgeprägter das Empfindungsvermögen ist, desto näher rückt es der Bildungskraft und erahnt den höheren Genuss, der nur in der Hervorbringung des Schönen zustande kommt. Es entsteht der Wunsch, den einzigartigen Kunstgenuss selbst zu erfahren. Die Empfindungskraft bleibt in ihrem Streben nach diesem Genuss nicht mehr passiv, sondern wird tätig, indem sie sich fälschlicherweise für Bildungskraft hält. Sie unterliegt also der reinen Täuschung, die vor allem dadurch begünstigt wird, dass sowohl Empfindungs- als auch Bildungskraft denselben Ursprung haben, und zwar in der Tatkraft. In Moritz' Erklärungsmodell kommt vor allem auch der oft geäußerte Vorwurf zum Ausdruck, dass die Empfindung des Lesers durch die Rezeption so angeregt wird, dass er sich selbst zum Schaffen berufen fühlt und meint, leisten zu können, was das Genie leistet. Das Ergebnis ist die Zunahme der literarischen Produktion, insbesondere des dilettantischen Schreibens.² Mit seinem Schaffensdrang tut sich der Einzelne jedoch keinen Gefallen, denn "die einmal zu lebhaft gerührte Empfindung"³ wird hartnäckig versuchen, ebenfalls etwas Schönes hervorzubringen, was ihr zwangsläufig misslingen muss, weil sie nur Empfindungs- und nicht Bildungskraft ist, so dass das eigene Werk verworfen wird. Dies führt Moritz zufolge dazu, dass die Empfindungskraft nicht mehr fähig ist, all das Schöne zu genießen, an dessen Entstehung sie unbeteiligt war, weil das fremde Schöne der Empfindungskraft ihr eigenes Unvermögen vor Augen führt. Das Empfindungsvermögen verwehrt sich dadurch nicht nur den höchsten Genuss, den es ohnehin nicht erreichen kann, da es die Voraussetzung hierzu nicht mitbringt, sondern auch den Nachgenuss. Die Folge ist, dass das Empfindungsvermögen sich selbst vernichtet. Jeder Versuch des Nichtkünstlers, Genie zu spielen, ist damit zwangsläufig zum Scheitern verurteilt. Den Unterschied zwischen echtem und unechtem Künstler kann auch eine tiefe Empfindungsfähigkeit für das Schöne nicht aufheben. Beim unechten Künstler, der nur ein besonders ausgeprägtes Empfindungsvermögen vorweisen kann, nicht aber Bildungskraft, entsteht der Drang zur Hervorbringung des Schönen erst durch die Wirkung eines fremden Kunstwerks, in welchem

¹ Vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst, S. 137.

² Vgl. ebd., S. 221.

³ Ders.: Nachahmung des Schönen, S. 79.

die Empfindungskraft den höchsten Genuss erkennt und ebenfalls erfahren möchte, während das Genie aus eigenem Antrieb schafft, weil sich in ihm die Bildungskraft äußert und das künstlerische Schaffen sich als eine innere Notwendigkeit bei ihm darstellt. Im Gegensatz zur Bildungskraft liegt bei der Empfindungskraft folglich eine rein eigennützige Motivation vor, wenn sie dazu übergeht, von der nur betrachtenden in die schaffende Sphäre aufzusteigen.

Moritz reagiert auf die literarische Realität seiner Zeit mit der Begründung der absoluten Autonomie. Auch die Unterscheidung zwischen Genuss und Nachgenuss ist ein Stein in diesem Mosaik. Die Kunst erfüllt bereits in ihrer Entstehung ihren höchsten Zweck, den höchsten Genuss, und braucht darüber hinaus nichts weiter zu leisten, als zu existieren. Jeder Nachgenuss stellt eine Folge ihrer Existenz dar, nicht aber ihren Zweck. Dieser ist nicht obligatorisch. Damit verweigert Moritz sowohl dem literarischen Markt als auch den aufklärerischen Wirkungsabsichten jeglichen Zugriff auf Kunst, weil für beide die Entstehungsphase eines Werkes und alles, was daran geknüpft ist, völlig belanglos ist, solange das Schöne nur die gewünschte Wirkung erbringt. Beiden kommt es nur auf den Nachgenuss an, und indem Moritz diesen Nachgenuss nur als Konsequenz des Daseins der Kunst abtut, entzieht er ihnen die Möglichkeit zur Vereinnahmung des Schönen. Ferner tritt er damit dem Problem des Dilettantismus entgegen. Die Autonomie der Kunst löst in dieser Form das Problem unliebsamer Zeiterscheinungen in der Kunstpraxis.

3.3.3 Das irrationale Genie und der von ihm erzeugte Schein

Die Frage nach dem Genie ist eine Frage nach der Kunstproduktion. Bei Moritz liegt sie jenseits jeder Rationalität, weil er die Bildungskraft nicht in der Denk-, sondern in der Tatkraft ansiedelt¹: "Das Schöne kann [...] nicht erkannt, es muß hervorgebracht – oder *empfunden* werden."² In der Wahrnehmung des Schönen sieht Moritz keine Form des Erkennens, so dass es außerhalb der Grenzen der Denkkraft liegt. Dies ist deshalb so, weil die Denkkraft außerstande ist, das Schöne zu erfassen, da jeder rationale Maßstab fehlt, der auf das Schöne anwendbar wäre: "Denn es mangelt ja der Denkkraft völlig an einem *Vergleichspunkte* [...]."³ Durch Kant ausgedrückt, fehlt jeder Begriff vom Schönen. Da das Schöne nicht in den Zuständigkeitsbereich der Denkkraft fällt, ist jede rationale Einflussnahme auf die Kunstproduktion und das Genie von vornherein ausgeschlossen, das

¹ Vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst, S. 30.

² Moritz: Nachahmung des Schönen, S. 78.

³ Ebd.

Kunstschaffen also ein unbewusster Vorgang. Daraus folgt nichts anderes, als dass das Genie ein gänzlich irrationales ist. Bildungskraft kann sich das Künstlergenie nicht bewusst aneignen, sie wird ihm von der Natur verliehen, so dass die Natur in Form der Bildungskraft im Genie ihren Ausdruck findet. Also bleibt auch bei Moritz bzw. vor allem bei Moritz das Genie ein reines Naturprodukt: irrational und unergründlich. Das hat natürlich den Vorteil, dass das Genieprodukt an Objektivität gewinnt. Wenn die Kunstproduktion einen unbewussten Schaffensdrang des Genies darstellt, dann bedeutet dieser irrationale Aspekt, dass das Genie keinen subjektiven Beitrag leistet, sondern nur seinem Naturtrieb folgt. Das Ganze liegt in der Natur selbst verankert und kann daher nur objektiv sein.¹ Das Genie tritt sozusagen aus seiner Individualität heraus und tut nur das, wozu die Natur es auserkoren hat.

Das Genie wird vor allem durch sein besonderes Verhältnis zur Natur gekennzeichnet. Wahre Vollendung und Ganzheit existieren laut Moritz nur in der Natur, doch dieses Ganze der Natur, den großen "Zusammenhang der Dinge"², kann der Mensch mit seinen Sinnen nicht erfassen:

Sonst würde freilich der Zusammenhang der ganzen Natur [...] auch für uns das höchste Schöne seyn, wenn derselbe nur einen Augenblick von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden könnte.³

Dem Normalsterblichen bleibt diese Schönheit, diese Vollendung, verborgen, weil das Naturganze die menschlichen Sinne übersteigt. Im Gegensatz dazu hat die Natur im Genie die Fähigkeit gepflanzt, das Ganze zu erkennen, und ihm den "Sinn für ihre Schöpfungskraft in sein ganzes Wesen, und das *Maaß* des Schönen in Aug' und Seele gedrückt"⁴. Die Gabe, das Ganze der Natur zu überschauen, ist eine wesentliche Eigenschaft des Genies, die es als solches ausmacht und von anderen unterscheidet.

Aber das Genie gibt sich nicht mit der Betrachtung der Natur zufrieden: "Der *gebohrne Künstler* begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen, er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben, und bilden und schaffen, so wie sie."⁵ Es wird ihm zur inneren Notwendigkeit, das Schöne, das er in der Natur vorfindet, umzusetzen, indem auch er etwas erschafft. Auf diese Weise aktiviert die Natur das Genie, es ihrem Schöpfungsprinzip gleichzutun. Anders als andere

¹ Vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst, S. 139 f.

² Moritz: Nachahmung des Schönen, S. 73.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ders.: Grundlinien, S. 121.

Menschen ist das Genie nämlich in der Lage, "den großen Gedanken"¹ der Schöpfung noch einmal zu denken. Prometheisch wird es tätig. Während des Schaffensvorgangs erfährt es nicht nur den höchsten Genuss, sondern erfährt sich selbst als eine Art Schöpfer. Trotz seiner übermenschlichen Attribute hat der Künstler jedoch im Grunde gar keine freie Wahl; sein Schaffen ist ein Trieb bzw. Drang, der sich seiner Kontrolle vollständig entzieht und von Moritz in die Sphäre des Unbewussten verlagert wird.

Aus der Nachahmung des Schöpfungsaktes geht schließlich das Kunstwerk hervor: "Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur."² Der Künstler bringt in seinem Werk das Vollendete zum Ausdruck, das er kraft seines angeborenen Genies in der Natur überschauen kann. Vorbild bleibt stets die Natur, und zwar in der Weise, dass der Künstler hervorbringend wird wie sie. Er schafft "eine eigne Welt [...], worin gar nichts Einzelnes mehr statt findet, sondern jedes Ding in seiner Art ein für sich bestehendes Ganzes ist"³. Das Ergebnis der künstlerischen Betätigung ist ein Mikrokosmos, der ebenso vollendet ist und etwas Ganzes darstellt wie die Natur als Makrokosmos: Kunst als Abbild der Natur in verkleinertem Maßstab.

Im Gegensatz zur Natur hat Kunst den Vorteil, dass sie ein für den Betrachter überschaubares Ganzes darstellt, denn für das große Ganze reichen seine Sinne, wie gesagt, nicht aus. Das heißt, der Mensch kann die Welt erst über die Kunst überschauen. Moritz versucht die Unfähigkeit des Menschen, das Naturganze zu überschauen, wie folgt zu veranschaulichen:

Wenn wir uns die Natur als einen großen Zirkel denken, deßen Theile insgesamt eine Neigung gegen sich selbst haben, um miteinander ein Ganzes auszumachen, so sind uns wegen der unermesslichen Größe des Umkreises die Krümmungen fast unmerkbar, und wir glauben da allenthalben nichts als grade Linien, oder bloß *abzweckende Mittel* zu sehen, wo doch eine immerwährende Neigung zum Zweck ist, die uns entwischt, weil wir nicht einmal einen so großen Theil des Zirkels überschauen können, der uns eine wirkliche Krümmung darstellte; wir müssen diese Krümmung nur ahnden, nur errathen.⁴

Das Ganze, das das Genie hervorbringt, bleibt immer nur ein Abbild des Naturganzen, ein "Schattenriß der höchsten Schönheit"⁵. Denn das "Einzig wahre in sich Vollendete, ist nur

¹ Ders.: Das Edelste in der Natur, S. 14.

² Ders.: Nachahmung des Schönen, S. 73.

³ Ebd., S. 74.

⁴ Ders.: Die metaphysische Schönheitslinie. In: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 154.

⁵ Ebd., S. 155.

die ganze Natur als ein Werk des Schöpfers, der allein mit seinem Blick das Ganze umfaßt"¹, so dass das Kunstwerk nur so erscheint, als sei es ein Ganzes. In Wahrheit bleibt es jedoch nur Schein: "Wir können die Wahrheitslinie nicht selber biegen, sondern nur machen, daß sie sich zu biegen scheint [...]"² Aufgabe des Genies ist es, das "in sich Vollendete, was in der Natur durch die *Succession* bewerkstelligt wird, [...] auf eine anscheinende Art durch die *Zusammenstellung*"³ hervorzubringen. Die Täuschung ist gelungener, je unmerklicher die Krümmung der Schönheitslinie ist, die der Künstler schafft. Das ist deshalb so, weil man die Krümmung des Zirkels, der das Naturganze repräsentieren soll, aufgrund der Unüberschaubarkeit nicht als Krümmung, sondern als gerade Linie wahrnimmt. Deshalb sollte auch die Krümmung der Schönheitslinie nicht offensichtlich sein, damit sie der Wahrheitslinie möglichst nahe kommt. Auf diese Weise begegnet dem Rezipienten im Kunstwerk nicht das wahre Ganze, sondern nur ein scheinhaftes Ganzes. Dennoch sieht Moritz in der Kunst die einzige Möglichkeit für das Nichtgenie, einen Einblick in das Vollendete zu bekommen und am Ganzen teilzuhaben, insofern das Kunstwerk dem großen Ganzen der Natur nachempfunden ist.

Die Erwartungen, die Moritz in das Genie setzt, sind hoch. Das Ganze der Natur gottähnlich überschauend, soll es ein neues und in sich geschlossenes Ganzes schaffen, um dem Rest der Menschheit die Vollkommenheit sichtbar zu machen. Einem solchen Kunst- und Genieverständnis zu entsprechen, bleibt selbst für den wahren Künstler eine Utopie.

3.4 Jean Pauls angewandte Ästhetik

Moritz gilt als Entdecker des Dichters – nicht des Ästhetikers – Jean Paul. 1792 schickt dieser ihm das Manuskript seines ersten größeren Romans *Die unsichtbare Loge* zu, der auf Moritz so überzeugend wirkt, dass er zwischen Jean Paul und dem Verlag seines Schwagers vermittelt.⁴ Allerdings stellt dieser Umstand keine Verbindung zwischen dem ästhetischen Verständnis beider her; Jean Paul gilt, was die Theorie anbelangt, als Bewunderer Herders, was er am Ende seiner ästhetischen Schrift *Vorschule der Aesthetik* aus dem Jahr 1804 deutlich zum Ausdruck bringt. Dies darf allerdings nicht zu dem Schluss verleiten, Jean Pauls

¹ Ebd., S. 154.

² Ebd., S. 156.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Wölfel, Kurt: Jean-Paul-Studien. Frankfurt a. M. 1989 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 742), S. 10.

und Herders Ästhetik seien kongruent. Beide ähneln sich vor allem in ihrer Kritik am Idealismus.

Die Forschung weist immer wieder darauf hin, dass Jean Paul vor allem in Opposition zur Weimarer Klassik steht. Seine Ästhetik wird hier allerdings nicht vor diesem Hintergrund erörtert, sondern als eigenständige ästhetische Betrachtung behandelt, auch wenn sie durchaus Stellung sowohl zu den Klassikern als auch zu den Romantikern nimmt. Jean Pauls ästhetische Überlegungen und Gedanken reichen weiter zurück als seine erste Begegnung mit Schiller und Goethe in Weimar, so dass seine Ästhetik nicht erst durch diese motiviert wird. Bereits 1794 legt er eigens für seine ästhetiktheoretischen Gedanken ein Heft an. In diesem Heft für *Ästhetische Untersuchungen* trägt Jean Paul all das ein, was für ihn ästhetisch von Belang ist.¹ In seiner *Vorschule* fasst er schließlich alle seine über Jahre gesammelten ästhetischen Ansichten zusammen. Daher wird man seiner Ästhetik nur gerecht, wenn man sie nicht erst in Kontrast zur Weimarer Klassik stellt und untersucht.

3.4.1 Ästhetik oder Poetik

Ihrem Titel nach ordnet sich Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik* in die ästhetiktheoretische Tradition ein, doch unproblematisch ist ihre Einstufung als Ästhetik nicht. Jean Paul geht nämlich mit dem Anspruch heran, eine Ästhetik müsse Theorie und Praxis verbinden. In genau diesem Sinne ist folgende Textstelle aus der *Vorschule* zu verstehen:

Die rechte Aesthetik wird daher nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu sein vermag, geschrieben werden; er wird eine angewandte für den Philosophen geben, und eine angewandtere für den Künstler.²

Eine "rechte Aesthetik" bedarf nicht nur der Sichtweise des Philosophen als Theoretiker, sondern vor allem auch der praktischen Erfahrung des praktizierenden Künstlers. Dieser trägt den wesentlichen Anteil zu einer Ästhetik bei. Jean Paul fordert eine angewandte, keine philosophische Ästhetik, und diese soll dem Künstler "schwache Dienste leisten"³, d. h., sie sollte in irgendeiner Form für seine Kunst verwertbar sein. Aber gerade dieser Aspekt macht seine Ästhetik als solche problematisch, weil sie Gefahr läuft, die Grenzen zwischen Ästhetik und Poetik zu verwischen. Die Eigenschaft der Ästhetik, eine angewandte zu sein, kann nicht so ohne weiteres vorausgesetzt werden. Immerhin bleibt die Frage offen, ob es überhaupt in

¹ Vgl. Berend, Eduard: Jean Pauls Ästhetik. Hildesheim 1978. (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1909) (= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 35), S. VII f. (Künftig zitiert: Berend).

² Jean Paul: *Vorschule*, S. 15.

³ Ebd., S. 10.

den Aufgabenbereich einer Ästhetik fällt, eine angewandte für den Künstler zu sein, während ihr eigentlicher Ausgangspunkt und Standort die Philosophie ist. Schließlich ist es ein Charakteristikum der Ästhetik, dass sie nicht mehr nach Art der Poetik künstlerisch anleiten will. Der Vorwurf, die *Vorschule* sei lediglich eine Poetik, wird Jean Paul bereits von seinen Zeitgenossen gemacht, so dass er sich in seiner "Vorrede zur zweiten Auflage" zu rechtfertigen versucht. Auf diesen Vorwurf reagierend, weist Jean Paul explizit darauf hin, dass es sich bei seiner *Vorschule der Aesthetik* nur um eine Vorschule handle, um ein "Proscholium"¹. Sich selbst sieht er hierbei als ästhetischen "Vorschulmeister, welcher die Kunstjünger leidlich einübt und schulet für die eigentlichen Geschmacklehrer"². Jean Paul muss sich gegen manchen Kritiker behaupten. Den ästhetiktheoretischen Charakter seiner *Vorschule* anzweifelnd, beschuldigt man ihn, seine Theorie sei von seiner literarischen Praxis geleitet worden. Er weist diesen Vorwurf mit dem Argument zurück, dass beim Künstler immer ein wechselseitiger Einfluss zwischen Theorie und Praxis bestehe. Noch heute hält man seiner Ästhetik vor, sie sei "Weniger Ästhetik als Poetik, da nur von Dichtkunst, in Form lose miteinander verknüpfter Einzelabhandlungen, gesprochen wird"³.

Tatsächlich handelt es sich bei der *Vorschule* um eine andere Art der Ästhetik, besonders da sie völlig davon absieht, sich mit dem Schönen zu befassen. Der Leser der *Vorschule* wird entgegen seiner Erwartung vergeblich nach einem Kapitel suchen, das sich der allgemeinen Analyse des Schönen und dessen Definition widmet, weil Jean Paul von Anfang an die bildende Kunst nur peripher wahrnimmt und sein eigentliches Anliegen die Dichtung ist. Kunst im eigentlichen Sinne ist ihm nur die Poesie, so dass er dementsprechend die Unterscheidung zwischen Kunst- und Naturschönheit auf die Dichtung beschränkt. In diesem Zusammenhang schreibt er:

Die angenommene Kluft zwischen Natur-Schönheit und zwischen Kunst-Schönheit gilt in ihrer ganzen Breite nur für die dichterische; aber Schönheiten der bildenden Künste könnten allerdings zuweilen schon von der Natur geschaffen werden [...].⁴

Kritik übt Jean Paul an Definitionsversuchen des Schönen anderer, wie z. B. an dem Kants: "Mit einer trockenen Sacherklärung der Schönheit reicht man nicht weit."⁵ Eine "Erklärung

¹ Ebd., S. 7.

² Ebd.

³ Frenzel, Herbert A. u. Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. 31. Aufl. München 1998, S. 283.

⁴ Jean Paul: *Vorschule*, S. 32.

⁵ Ebd., S. 31.

der Schönheiten"¹ hält Jean Paul keineswegs für obligatorisch. Demgemäß lässt sich bei seiner Ästhetik tatsächlich nicht mehr von einer Theorie des Schönen sprechen. Vielmehr findet man eine ausführliche Darstellung des Witzbegriffs, wobei nicht klar hervorgeht, in welcher Beziehung der Witz eigentlich zur Kunst im Allgemeinen steht.² Gerade dadurch, dass Jean Paul den Schwerpunkt seiner *Vorschule* auf den Witz- und auf den Humorbegriff legt, während das Schöne zu kurz kommt, muss er sich auch den Vorwurf gefallen lassen, die *Vorschule* sei auf seine eigene dichterische Praxis zugeschnitten, wodurch sie im Grunde jeden für andere Dichter verbindlichen und allgemeinen Charakter verliert, so praxisnah sie auch sein mag.

Wenngleich die *Vorschule* auf den ersten Blick aus dem Rahmen üblicher Ästhetiken herausfällt, lässt sich ihre ästhetische Prägung kaum verleugnen. Abgesehen von der Vernachlässigung des Schönheitsbegriffs, der in der Regel die Seele einer jeden Ästhetik darstellt, nimmt sie ästhetiktheoretische Fragen in Angriff, so dass es durchaus legitim ist, hier trotz allem von einer Ästhetik zu sprechen.

3.4.2 Der Natur nachahmen

Jean Paul widmet sich zunächst ganz allgemein der Poesie und betitelt das erste Programm der *Vorschule* mit "Über die Poesie überhaupt". Mit den anderen Künsten hält er sich gar nicht erst auf. Wie für seine Zeit üblich, gelten seine Überlegungen zunächst dem Nachahmungsbegriff. Hierbei greift er ganz traditionell auf die aristotelische Definition zurück, "welche das Wesen der Poesie in einer schönen (geistigen) Nachahmung der Natur bestehen"³ lässt. Aristoteles wird deshalb angeführt, weil seine Definition von Poesie zwei Erscheinungen ausschließt, die Jean Paul für zwei Extreme innerhalb der künstlerischen Praxis hält.⁴ Er bezeichnet sie als poetische Nihilisten und Materialisten. Beide sind durch ihr einseitiges Verhältnis zur Nachahmung der Natur gekennzeichnet. So wirft Jean Paul dem poetischen Nihilisten vor, dass er "lieber ichsüchtig die Welt und das All vernichtet, um sich nur freien Spiel-Raum im Nichts auszuleeren"⁵. Der nihilistische Künstler hat für Nachahmung und Studium der Natur nichts übrig und verzichtet vollständig auf die

¹ Ebd., S. 32.

² Vgl. Berend, S. 109 f.

³ Jean Paul: *Vorschule*, S. 21.

⁴ Vgl. Baierl, Redmer: *Transzendenz. Weltvertrauen und Weltverfehlung bei Jean Paul*. Tübinger Diss. Würzburg 1992 (= *Epistemata*. Reihe Literaturwissenschaft 74), S. 71 (Künftig zitiert: Baierl).

⁵ Jean Paul: *Vorschule*, S. 22.

Wirklichkeit. Alles wird dem Subjekt "ichsüchtig" unterworfen und seiner Willkür ausgesetzt. Zu den nihilistischen Künstlern zählt Jean Paul die Romantiker mit ihrer auf den Idealismus gründenden Transzendentalpoesie, welche die Wirklichkeit ausklammert. Explizit wird Novalis als "Seiten- und Wahlverwandter der poetischen Nihilisten"¹ angeführt. Die diametrale Entgegensetzung der poetischen Nihilisten sind die poetischen Materialisten, die ebenfalls durch die falsche Umsetzung von Poesie gekennzeichnet sind. Auf die Wirklichkeit fixiert, fertigen sie lediglich eine Kopie dieser an. Doch in der naturgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit liegt Jean Paul zufolge – dies ist die allgemein gängige Meinung der Ästhetiker – keine künstlerische Leistung vor. Dichtung ist kein "Kopierbuch des Naturbuchs"². Eine maßgetreue Kopie der Natur kann nicht über das Original hinausreichen und mehr fassen als ihre Vorlage.³ "Weder der Stoff der Natur, noch weniger deren Form ist dem Dichter roh brauchbar"⁴, heißt es in der *Vorschule*. Die unbearbeitete Wirklichkeit hat an sich nichts Poetisches, so dass ein "Lager noch kein Wallensteinisches von Schiller"⁵ darstellt. Jean Paul bezieht das alte Argument der Wirkung ein, um zu veranschaulichen, dass Dichtung keine naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit ist. Er führt an, dass ein Leiden, das in der Dichtung dargestellt werde, Lust hervorrufe. In der Realität löse dasselbe Leiden jedoch die entgegengesetzte Wirkung aus.⁶ Wären also Nachahmung und Wirklichkeit identisch, müssten sich die von ihnen ausgelösten Wirkungen entsprechen, was allerdings nicht der Fall ist. Was Dichtung als solche ausmacht, ist nicht ihre Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit, sondern der poetische Geist bzw. die "lebendige Seele"⁷, die der Dichter ihr eingeben muss. Sowohl den poetischen Materialisten als auch den poetischen Nihilisten spricht Jean Paul ab, diesen wesentlichen Schritt des Seeleneinblasens zu vollziehen, um Dichtung hervorzubringen. Deshalb heißt es in der immer wieder zitierten Textstelle:

Dem Nihilisten mangelt der Stoff und daher die belebte Form; dem Materialisten mangelt belebter Stoff und daher wieder die Form; kurz, beide durchschneiden sich in Unpoesie. Der Materialist hat die Erdscholle, kann ihr aber keine lebendige Seele einblasen, weil sie nur Scholle, nicht Körper ist; der Nihilist will beseelend blasen, hat aber nicht einmal Scholle.⁸

¹ Ebd., S. 23.

² Ebd., S. 28.

³ Vgl. Rose, Ulrich: Poesie als Praxis. Jean Paul, Herder und Jacobi im Diskurs der Aufklärung. Duisburger Diss. Wiesbaden 1990, S. 34 (Künftig zitiert: Rose).

⁴ Jean Paul: *Vorschule*, S. 29.

⁵ Ebd., S. 26.

⁶ Vgl. Müller, Götz: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Würzburger Diss. Tübingen 1983 (= Studien zur deutschen Literatur 73), S. 59 (Künftig zitiert: Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie).

⁷ Jean Paul: *Vorschule*, S. 34.

⁸ Ebd.

Erstere haben sozusagen nur den Körper, jedoch ohne Geist, während Letzteren kein Körper vorliegt, dem sie Geist verleihen könnten. Trotz des Unterschieds beider Künftlertypen ist aber das Resultat dasselbe: Unpoesie.

Die richtige, d. h. poetische Nachahmung ist der Kompromiss zwischen beiden Extremen, der Körper und Geist vereint. Dichtung kann weder in völliger Abkehr von der Natur entstehen, noch darf sie die Natur exakt kopieren. Vielmehr muss "das Abbild mehr als das Urbild"¹ enthalten und die poetische Nachahmung die Natur enthüllen und entziffern. Den poetischen Nihilisten zum Trotz, bleibt die Natur, auch wenn sie nicht kopiert werden soll, für die Poesie durchaus von Bedeutung, indem die "Teile [...] wirklich, aber das Ganze idealisch sein"² müssen, wie es im *Quintus Fixlein* heißt. Aus dem Prozess der poetischen Nachahmung wird "eine neue Natur erschaffen, indem es die alte weiter enthüllet"³. Es handelt sich um ein Idealisieren der Natur.⁴ Aus diesem Grund ist zwischen Natur und Dichtung "eine Unähnlichkeit vonnöten: diejenige, die in die Materie die Pantomime eines Geistes eindrückt, kurz das Idealische"⁵. Anders als es die poetischen Nihilisten und Materialisten praktizieren, muss der Dichter die Wirklichkeit berücksichtigen und die Natur nachahmen, darüber hinaus jedoch mit seiner Poesie auf ein Ideal verweisen, das er nicht der Wirklichkeit entnimmt.

Abgesehen vom Begriff der Nihilisten und Materialisten führt Jean Paul, was den Aspekt der Nachahmung betrifft, keinen neuen Gedanken in die ästhetische Diskussion ein. Es handelt sich um die herkömmliche Erklärung für falsche Nachahmung, die er als Ursache für die in der poetischen Praxis kritisierte Unpoesie seiner Zeit bietet.

3.4.3 Das vielkräftige Genie

Wem könnte die Synthese von poetischem Nihilismus und poetischem Materialismus – die Vermittlung zwischen Unendlichem und Wirklichkeit – besser gelingen als dem Genie, das in der Lage ist, "uns eine neue Natur [zu] erschaffen, indem es die alte weiter enthüllet"⁶. Jean Pauls Ästhetik wird ihrem Jahrhundert vollkommen gerecht, wenn sie dem schöpferischen Genie als einzigem Subjekt die Fähigkeit zuschreibt, eine zweite Welt zu entwerfen, weil es

¹ Ebd., S. 33.

² Ders.: *Quintus Fixlein*. In: *Werke*. Abt. I, Bd. 4: *Kleinere erzählende Schriften 1796-1801*. Hg. v. Norbert Miller. München 1962, S. 202 (Künftig zitiert: *Jean Paul: Quintus Fixlein*).

³ Ders.: *Vorschule*, S. 24.

⁴ Vgl. Müller: *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, S. 59.

⁵ Jean Paul: *Quintus Fixlein*, S. 203.

⁶ Ders.: *Vorschule*, S. 24.

"die Natur reicher und vollständiger sieht"¹. Ähnlich wie Moritz hebt auch Jean Paul das Genie durch dessen Gabe hervor, das Ganze und nicht nur die einzelnen Teile zu überschauen.

Im Zentrum seines Geniebegriffs steht die Phantasie als poetische Grundkraft², die zwar in unterschiedlicher Ausprägung in Erscheinung tritt, aber nur in ihrer höchsten Form "unter dem Namen Genie poetisch erschafft"³. Sie ist "die Blumengöttin, [...] die Kraft voll Kräfte"⁴. Den niedrigsten Grad der Phantasie beschreibt Jean Paul als die phantastische Bildungskraft, die bereits dann vorhanden ist, wenn ein ästhetisches Urteil gefällt wird. In dieser Form ist sie bloß empfangend, ohne dass von ihr eine produktive Kraft zu erwarten wäre. Die nächsthöhere Stufe belegt das Talent, das sich zwar durch mehrere Kräfte bzw. Vermögen auszeichnet, dessen Phantasie aber nicht besonders ausgeprägt ist. Es vermag nicht an das Genie heranzureichen, denn im Gegensatz zu diesem hat das Talent nur Instinkt, jedoch nicht die zweite Komponente, die das Genie als solches auszeichnet: poetische Besonnenheit. Dennoch können seine Werke eine Wirkung auf andere erzielen. Da es mit seinen einzelnen Kräften in der Lage ist, auf jeden "einzelnen Gedanken des Genies"⁵ selbst zu kommen, besteht ohne weiteres die Gefahr der Verwechslung zwischen Talent und Genie: "Einzelne Kräfte, z. B. Phantasie, Witz und dergleichen, hat oft das Talent in ähnlicher Größe; [...] hingegen steht der Genius als Einsiedler auf seiner Säule."⁶ Was das Talent als solches entlarvt, ist der Umstand, dass es zwar auf die einzelnen Teile kommt, nicht aber auf das Ganze: "Das Talent stellet nur Theile dar, das Genie das Ganze des Lebens [...]."⁷ Das Ausschlaggebende ist somit auch in diesem Fall die Ganzheit, wozu dem Talent der Zugang fehlt.

Die Heranziehung der Ganzheit als Unterscheidungsmerkmal ist, wie man aus der bisherigen Untersuchung ersehen kann, nichts Neues, und auch Jean Paul bleibt die Antwort schuldig, was Ganzheit tatsächlich ausmacht, obwohl sie als entscheidendes Kriterium des Genies erhalten muss, wie bereits bei Moritz deutlich wurde. Immer wieder konfrontierten Ästhetiker den Leser mit diesem Begriff, unterließen aber eine tatsächliche Definition. Die

¹ Ebd., S. 23.

² Vgl. Berend, S. 176 f.

³ Jean Paul: Vorschule, S. 39.

⁴ Ebd., S. 46.

⁵ Ebd., S. 41.

⁶ Ders.: Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. In: Werke. Abt. I, Bd. 5, S. 463.

⁷ Ders.: Vorschule, S. 53.

Aussagen dazu beschränkten sich hauptsächlich darauf, dass ein Ganzes in der Antike existiert haben soll und das Dichtergenie diese Ganzheit mittels seiner Poesie wiederherstellen soll. Der Ganzheitsbegriff blieb im Grunde abstrakt und vage, obwohl das Genie immer wieder über seinen Bezug zur Ganzheit definiert wurde.

Vom Talent unterschieden werden "weibliche, empfangende oder *passive Genies*"¹ oder Grenz-Genies. Jean Paul bezeichnet sie auch als geniale Mannweiber. Bereits durch die Bezeichnungen deutet sich an, dass sich diese Genieform dem wahren Genie deutlich annähert. Anders als das Talent ist das passive Genie "ausgestattet mit höherem Sinn als das kräftige Talent, aber mit schwächerer Kraft"². Sein eigentliches Potential liegt auf empfangender Ebene und weniger im Schaffen, weil es "reicher an empfangender als schaffender Phantasie"³ ist. Ästhetisch sind passive Genies sehr empfänglich, jedoch reicht dies nicht aus, um produktiv und schöpferisch zu werden. Sie zeichnen sich durch ihren ausgeprägten Kunstsinn aus, aus dem aber keine poetische Darstellung erwachsen kann.⁴ Dieser Aspekt erinnert an Moritz' Erklärungsmodell für verfehlte Künstler, die durch ihre ausgeprägte Empfindungskraft irrtümlich zum künstlerischen Schaffen verleitet werden. In ganz ähnlicher Weise wirft ihnen Jean Paul vor, dass sie "unter dem Empfangen zu zeugen glauben"⁵. Er beschreibt die empfangenden Genies als passiv, weil sie ästhetisch zwar sensibilisiert sind, aber keine aktive Schöpfungskraft besitzen:

Im Empfinden herrschen sie mit besonnener Phantasie über alle Kräfte; im Erfinden werden sie von einer Nebenkraft umschlungen und vor den Pflug der Gemeinheit gespannt.⁶

In schöpferischer Hinsicht fehlt ihnen die Besonnenheit. Obwohl Grenz-Genies durch Bildung ein hohes Niveau erreichen können, wird man ihren Werken "das Nachbilden des Geistes anmerken", wie man auch "dem Talent das Nachbilden der Theile"⁷ ansieht. Diesen Mangel an echter Schöpfungskraft meint Jean Paul bei den Romantikern vorzufinden.⁸ Novalis, der bereits unter dem Paragraphen über die poetischen Nihilisten aufgeführt wird, taucht erneut unter dem Paragraphen über passive Genies auf und wird zu den genialen

¹ Ebd., S. 41.

² Ebd., S. 42.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Berend, S. 56.

⁵ Jean Paul: Vorschule, S. 44.

⁶ Ebd., S. 42.

⁷ Ebd., S. 44.

⁸ Vgl. Berend, S. 181.

Mannweibern gerechnet, wie "viele seiner Muster und Lobredner"¹. Jean Paul zeigt keine Scheu, seine dichtenden Zeitgenossen zu kategorisieren. Zuvor wird bereits Moritz zu den weiblichen Genies gezählt.

Schritt für Schritt nähert sich die *Vorschule* dem Genie an. Darin ist das Genie ein vielkräftiges. Darauf wird im dritten Programm der *Vorschule* ausdrücklich hingewiesen. Das Genie ist mit mehreren Kräften ausgestattet, die alle gleichzeitig wirken: "Im Genius stehen *alle* Kräfte auf einmal in Blüte [...]"² Schließlich muss das Dichtergenie in der Lage sein, seinen Charakteren einzelne Kräfte zu verleihen. Während beispielsweise der eine Charakter witzig sein muss, wird ein anderer gelehrt oder leidenschaftlich dargestellt. Zwei wesentliche Merkmale bzw. Erscheinungen, wie Jean Paul sie nennt, kommen beim wahren Genie zum Zuge: Instinkt und Besonnenheit. Es handelt sich um gegensätzliche Komponenten. Besonnenheit wirkt zügelnd und mäßigend, so dass es nicht zu irgendwelchen leidenschaftlichen Ausbrüchen kommen kann, d. h., das Genie zeichnet sich durch Selbstbeherrschung aus: "Der rechte Genius beruhigt sich von Innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt."³ Der Dichter behält mittels Besonnenheit die Kontrolle über alle Teile des Ganzen. In ihr kommt die rationale Seite im künstlerischen Hervorbringen zum Ausdruck. Kunsttauglich wird die Besonnenheit jedoch erst dann, wenn der Instinkt zur Verfügung steht, der das Unbewusste und Unerklärliche im Genie darstellt.⁴ Er ist unbewusst, weil er ein blinder Trieb ist, der trotzdem sein Ziel nicht verfehlt. Im Genie ist er der wesentliche Zug, der es dazu befähigt, dasjenige poetisch darzustellen, das es selbst nie gesehen oder erlebt hat, d. h., Poesie als zweite Welt zu antizipieren. Jean Paul bezeichnet den Instinkt auch als den "Sinn der Zukunft"⁵, worin der Gedanke der Antizipation deutlich zum Ausdruck kommt. Es ist der Sinn für bzw. das unbewusste Wissen um eine Welt, die gar nicht existiert. Der Dichter weissagt das Ideal, das er selbst nie zuvor erblickt hat. Diese instinktive Kenntnis trägt das Genie bereits als Kind in sich, denn nur "die äußere Form erschafft der Dichter in augenblicklicher Anspannung; aber den Geist und Stoff trägt er durch ein halbes Leben"⁶.

¹ Jean Paul: *Vorschule*, S. 44.

² Ebd., S. 46.

³ Ebd., S. 48.

⁴ Vgl. Baierl, S. 72.

⁵ Jean Paul: *Vorschule*, S. 50.

⁶ Ebd., S. 53.

Ob nun die schöpferische Kraft des Genies wie bei Moritz "Bildungskraft" heißt oder aber "Instinkt" oder "blinder Trieb" wie bei Jean Paul, spielt angesichts ihrer ähnlichen Bedeutung keine Rolle. Alle Bezeichnungen haben nämlich eines gemeinsam: Sie drücken das Angeborene und Unbewusste im Genie aus, für das Ästhetiker zwar unterschiedliche Bezeichnungen fanden, wofür ihnen aber eine tatsächliche Erklärung fehlte.

3.4.4 Die Entwicklung zum romantischen Stil

Die einzelnen Programme der *Vorschule* stellen im Grunde eine Zusammenstellung einzelner Abhandlungen dar, die nicht wirklich aufeinander aufbauen. Als Ästhetik bedenkenlos sind hieraus die ersten fünf Programme. Hierzu gehört auch die Betrachtung der griechischen und romantischen Dichtung und ihre Gegenüberstellung. Jean Paul stellt die romantische Poesie als Poesie der Moderne der griechischen Poesie gegenüber. Alles, was an Dichtung nach den Griechen entstand, fasst er unter dem Begriff des Romantischen zusammen. Ganz bewusst spricht er von "romantischer" und nicht von "moderner" Dichtkunst, weil nicht alles, was der "romantische Stil"¹ umfasst, gleichzeitig auch als neu zu begreifen ist. In einer Anmerkung heißt es über den romantischen Stil: "Schiller nennt ihn den *modernen*, als ob alles hinter den Griechen Geschriebene modern und neu wäre, gleichgültig ob ein Jahrtausend alt oder zwei Jahrtausend [...]."² Daher steht bei Jean Paul nicht die moderne der griechischen Dichtung gegenüber, sondern die romantische. Die Verwendung des Begriffs "romantisch" hat in diesem Zusammenhang allerdings nichts mit dem romantischen Poesieprogramm zu tun. Man kann es auch als Unterscheidung zwischen subjektiver und objektiver Dichtung verstehen.³ Jean Paul arbeitet hier mit den üblichen philosophischen Kategorien endlich-unendlich, objektiv-subjektiv usw., um die romantische Poesie von der griechischen zu scheiden.

Obwohl die *Vorschule* nicht auf einen allgemeinen Begriff des Schönen eingeht, existiert ein objektiver Schönheitsbegriff bei den Griechen.⁴ In seiner ganzen Lebensweise kam dieses "schönheitstrunkne Volk"⁵ der Schönheit am nächsten.⁶ Es waren keine Schranken vorhanden, die Leben und Poesie voneinander trennten:

¹ Ebd., S. 75.

² Ebd.

³ Vgl. Rose, S. 49.

⁴ Vgl. Müller: Jean Paul im Kontext, S. 8.

⁵ Jean Paul: *Vorschule*, S. 59.

⁶ Vgl. Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 121.

Das Schöne war [...] allen Ausbildungen gemein [...] – Der Mensch war inniger in den Dichter eingewebt, und dieser in jenen [...] – Die Dichtkunst war nicht gefesselt in die Mauern Einer Hauptstadt eingesargt, sondern schwebte fliegend über ganz Griechenland [...].¹

Die Kunst kannte bei den Griechen kein räumliches Zentrum, sondern durchdrang ganz Griechenland. Poesie war im gesamten Volk immer gegenwärtig und Schönheit Teil des gesamten griechischen Lebens. Die Griechen waren ganz und gar, d. h. in ihrer ganzen Lebensart, ein Volk der Schönheit.

Jean Paul kennzeichnet die Dichtung der Griechen durch mehrere Merkmale, wobei zu ihren Hauptmerkmalen, wie sollte es anders sein, die Objektivität zählt. Die Griechen hatten keinen durch Kultur verdorbenen, sondern einen unmittelbaren Bezug zur Welt wie "das Kind, der Wilde, der Landmann"². Hier kommt die gängige Vorstellung zum Tragen, erst der Zustand der Kultur habe den Bruch der Einheit und die Entzweiung herbeigeführt. Der Grieche nahm die Welt mit ihren Objekten als körperliche, d. h. plastische Welt wahr:

Der griechische Jugend-Blick richtete sich als solcher am meisten auf die Körperwelt; in dieser sind aber die Umrisse schärfer als in der Geisterwelt; und dies gibt den Griechen eine neue Leichtigkeit der Plastik.³

Bei den Griechen war die physische Realität nicht durch philosophische Erscheinungen, wie es der Idealismus ist, in Frage gestellt und "mit einem geistigen Sehrohre"⁴ wahrgenommen worden. Der Einbruch der Subjektivität hat dieser Objektwelt ihre Grundlage entzogen:

Wenig kann daher das stärkste Geschrei nach Objektivität aus den verschiedenen Musen- und andern Sätzen verfangen und in die Höhe helfen, da zu Objektivität durchaus Objekte gehören, diese aber neuerer Zeiten theils fehlen, theils sinken, theils (durch einen scharfen Idealismus) gar wegschmelzen im Ich.⁵

Objektivität der Dichtung komme in der Weise zum Ausdruck, dass das Werk nicht auf seinen Produzenten schließen lasse. Anders "ist aus den neuern Dichtern viel vom Charakter der Verfasser zu errathen"⁶, während ein griechischer Dichter wie Sophokles keine individuellen Spuren in seinem Werk hinterlassen habe. Dies ist einer der Unterschiede zwischen romantisch-subjektiver und griechisch-objektiver Poesie.

Der Begriff der Objektivität tendiert zu Schillers Begriff des Naiven, jedoch hält Jean Paul das Attribut "objektiv" für treffender, weil durch den Ausdruck "naiv" nicht die

¹ Jean Paul: Vorschule, S. 58.

² Ebd., S. 61.

³ Ebd., S. 63.

⁴ Ebd., S. 61.

⁵ Ebd., S. 62.

⁶ Ebd., S. 61.

unterschiedliche Objektivität verschiedener Dichter ausgedrückt werden kann. Ebenso wenig kann durch "sentimental" "die verschiedene Romantik eines Shakespeare's, Petrarch's, Ariost's, Cervantes [...] bezeichnet noch geschieden werden"¹. Jean Paul sträubt sich deshalb gegen die Verwendung der Schiller'schen Begriffe, weil sie seiner Meinung nach den einzelnen Dichtern nicht gerecht werden, denn auch zwischen den romantischen Dichtern liegt ein zeitlicher und räumlicher Abstand. Er bezweifelt, dass sie sich dazu eignen, die sich entwickelnde Dichtung adäquat zu beschreiben. Daher fragt er:

Soll nach drei- oder viertausend Jahren und deren Millionen *Horen* keine andere Abtheilung der Dichtkunst vorkommen als die matte Schillersche in den *Horen* von Sentimental und Naiv?²

Die griechische Objektivität kann niemals wiedererlangt werden; ihr Zustand ist irreversibel. Jean Paul hält es für einen Irrtum, wenn Menschen meinen, eine "Wiederholung des Schönen [...] befehlen"³ zu können. Selbst in Griechenland lässt sich die objektive Schönheit nicht wiederholen. Auch die Römer waren, obwohl ihr Abstand zu den Griechen noch nicht groß war, nicht in der Lage, nach Art der Griechen zu dichten. Es handelt sich hier um die Sichtweise Herders. Die Unwiederholbarkeit gilt nicht nur für die griechische Poesie, sondern stellt ein grundsätzliches Prinzip dar, so dass selbst schlechte Dichter nicht ihresgleichen finden und nachgeahmt werden können. Die Rückführung der Subjektivität in die Objektivität ist nicht möglich.

Die *Vorschule* begründet den Verlauf der Poesie weg von der objektiven hin zur romantischen Poesie mit der Entwicklung der Religion. Den wesentlichen Faktor, der die griechische Dichtkunst geprägt habe, sieht sie in der Mythologie. Die Griechen zeichneten sich durch ihre enge Verbundenheit mit ihren Göttern aus, die sie nicht nur besangen, sondern an die sie tatsächlich glaubten – eine Mythologie, die Jean Paul zufolge eine poetische Grundlage bot:

Mit der Mythologie war ihnen eine vergötterte Natur, eine poetische Gottes-Stadt sogleich gegeben, welche sie bloß zu bewohnen und zu bevölkern, nicht aber erst zu erbauen brauchten. Sie konnten da verkörpern, wo wir nur abbildern oder gar abstrahieren; da vergöttern, wo wir kaum beseelen; und konnten mit Göttern die Berge und Haine und die Ströme füllen und heiligen, denen wir mühsam personifizierende Seelen einblasen. Sie gewannen den großen Vorzug, daß alle ihre Körper lebendig und veredelt, und alle ihre Geister verkörpert waren. Der Mythos hob jede Lyra dem schreitenden Epos und Drama näher.⁴

¹ Ebd., S. 74.

² Ebd., S. 80.

³ Ebd., S. 72.

⁴ Ebd., S. 63.

Die Mythologie bot der Poesie bessere Voraussetzungen, einen verwertbaren Ausgangsstoff, weil sie ein Gerüst bereitstellte, worauf die Poesie aufbauen konnte. Die Ästhetik Jean Pauls sieht in der Poesie der Griechen folglich ein Resultat ihrer Religion. Griechische Mythologie und Poesie gehen unmittelbar ineinander über¹, bedenkt man, dass der Mythos an sich schon ein Produkt der Phantasie darstellt. Durch diesen Aspekt wurde die Mythologie überhaupt erst für die Ästhetik bedeutsam und verwertbar. Darauf weist bereits Moritz in seiner *Götterlehre* hin: "Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden [...]"² Auf diese Weise gewann der griechische Mythos ästhetische Relevanz, indem er als ästhetisches Phänomen begriffen wurde.³ Er war "archaischer Ursprung künstlerischer Produktivität"⁴. Mit der Mythologie als entscheidendem Faktor griechischer Dichtkunst schließt sich Jean Paul einem bereits bestehenden ästhetischen Konsens an.

Hingegen ist die "Quelle der romantischen Poesie", wie der Titel des 23. Paragraphen lautet, das Christentum, so "daß man die romantische Poesie eben so gut die christliche nennen könnte"⁵. Jean Paul stellt fest, dass das Christentum die Körperwelt verdrängt und durch "eine neue Geister-Welt"⁶ ersetzt habe. Geist und Materie wurden getrennt – eine christlich-dualistische Welt wurde erzeugt – und die körperliche Welt verteufelt.⁷ Anders formuliert, hat die Welt mit der christlichen Religion ihre materielle Seite eingebüßt. Das Christentum hat die äußere Welt einstürzen lassen und eine Welt der Innerlichkeit hervorgebracht, die bei Jean Paul für die subjektive Prägung der Moderne steht. Dies ist die Welt, die der moderne Dichter vorfindet, so dass seine Poesie nur romantisch und nicht objektiv sein kann, so Jean Pauls Diagnose.

Mit der Verlagerung der körperlichen auf die geistige Welt geht noch ein ganz anderer Aspekt einher: das Unendliche. "Da [...] die Endlichkeit nur an Körpern haftet und da in Geistern alles unendlich ist"⁸, ist ein Wesenszug der romantischen Poesie Unendlichkeit bzw. Endlosigkeit. Dies ist auch ein wesentlicher Gedanke der Schlegel'schen Theorie. In der *Vorschule* heißt es: "Das Romantische ist das Schöne ohne Begränzung, oder das *schöne*

¹ Vgl. Müller. Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 121.

² Moritz: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*. In: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, S. 195.

³ Vgl. Weber, Heinz-Dieter: *Friedrich Schlegels "Transzendentalpoesie"*. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert. München 1973, S. 84 f.

⁴ Boettcher, S. 127.

⁵ Jean Paul: *Vorschule*, S. 81.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Rose, S. 51.

⁸ Jean Paul: *Vorschule*, S. 81.

Unendliche [...]."¹ Eine Vollendung der Schönheit, wie es sie bei den Griechen gab, ist im Falle der romantischen Kunst gar nicht möglich. Allerdings macht Jean Paul die Einschränkung, dass sich das maximale Potential der Griechen auf Ebene der bildenden Kunst entfaltet habe, nicht aber in der Poesie, denn nur die "körperliche Gestalt, die körperliche Schönheit hat Grenzen der Vollendung"². Diese Vollendung ist auf die Poesie nicht übertragbar, weil hier mit den Jahrhunderten eine Steigerung möglich ist. Aus diesem Grund kann man über eine Plastik äußern, sie sei "die schönste Gestalt"³, während man über ein Gedicht nicht sagen kann, es sei das schönste. In diesem Fall fehlt eine Begrenzung. Somit sieht die Prognose Jean Pauls für die Zukunft der Poesie nicht ganz so düster aus. Es ist durchaus Potential vorhanden. Jean Paul steht mit dieser Meinung nicht allein da. Ähnlich formuliert es Schlegel in seinem *Studium*-Aufsatz:

Vielleicht haben die Griechen in der Plastik diese Höhe wirklich erreicht. [...] Wie viel weniger läßt sich eine solche für die Poesie bestimmen, die durch keinen besondern Stoff weder im Umfang noch in der Kraft beschränkt ist?⁴

Auch Schiller teilt die Meinung, dass die Griechen auf dem Gebiet der bildenden Kunst perfekt gewesen seien. Auf Ebene der Poesie sei die Moderne durchaus in der Lage, die Antike zu übertreffen.

3.4.4.1 Romantisch-humoristische Poesie

Erst im subjektiven Rahmen findet die romantische Poesie ihren Platz. Subjektivität ist auch der Ort humoristischer Poesie.⁵ "Wie die ernste Romantik, so ist auch die komische – im Gegensatz der klassischen Objektivität – die Regentin der Subjektivität."⁶ Somit hat Humor einen eindeutigen Standort. Die Begriffe "romantisch" und "humoristisch" werden synonym gebraucht, wenn es im siebten Programm der *Vorschule* heißt:

Wenn Schlegel mit Recht behauptet, daß das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selber immer jenes sein müsse: so gilt dasselbe noch mehr vom Komischen; nämlich alles muss romantisch, d. h. humoristisch werden.⁷

Es geht demnach um "humour oder das romantische Komische"¹ bzw. um den romantischen Humor.

¹ Ebd., S. 77.

² Ebd., S. 72.

³ Ebd.

⁴ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 180 f.

⁵ Vgl. Müller: Jean Paul im Kontext, S. 73.

⁶ Jean Paul: *Vorschule*, S. 119.

⁷ Ebd., S. 113 f.

Immer wieder wird in der Forschungsliteratur darauf hingewiesen, dass das Programm über den Humor eines der bedeutendsten der *Vorschule* ist. Dieser nimmt einen festen Platz in Jean Pauls Ästhetik ein, während er bei anderen, wenn überhaupt, nur peripher auftaucht. Für viele ist er ästhetisch nicht von Bedeutung. Der Humor, eine Erscheinungsform des Komischen, gewinnt bei Jean Paul vor dem Hintergrund des Erhabenen seine Form, nämlich "als das umgekehrte Erhabene"². Die *Vorschule* erklärt das Zustandekommen des Humors damit, dass die Wirklichkeit als das Endliche der Idee als dem Unendlichen gegenübergestellt wird, so dass der Kontrast zum Vorschein kommt. Durch "den Kontrast mit der Idee"³ wird das Endliche, also die Wirklichkeit, dem Lächerlichen preisgegeben. Der Humor kann somit nur zustande kommen, weil eine Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Idee existiert und diese Diskrepanz hervorgehoben und sichtbar gemacht wird.⁴ Das Missverhältnis zwischen Endlichem und Unendlichem tritt auf diese Weise zutage; die Unvollkommenheit der Welt wird offenkundig, indem sie einer fiktiven, intakten Welt gegenübergestellt wird, die dem Menschen seine reale Welt negativ erscheinen lässt.⁵ Dadurch kommt das Ideal des Unbedingten durch die Darstellung des Leids des Bedingten zum Ausdruck. Die Darstellung des Unendlichen erfolgt auf diese Weise über das Endliche, ohne dass darin ein Anspruch auf Überwindung der Gegensätze liegt. Deshalb kann der Humor auch nur in einer als mangelhaft begriffenen Welt in Erscheinung treten, weil er erst im Kontrast zum Vollkommenen zu existieren beginnt. Doch anders als die romantische Ironie bezieht sich die reflektierende Eigenschaft des romantischen Humors nicht auf die Poesie. Es handelt sich hierbei nicht um eine Form künstlerischer Selbstreflexion.

Grundsätzlich ist der Humor nicht dichtungstheoretischen Ursprungs. Er drückt eine bestimmte Haltung zum Leben und zur Welt aus, die mit Dichtung zunächst einmal nichts zu tun hat. Es handelt sich hierbei nicht um eine rein poetische Haltung, sondern vielmehr um eine philosophische Lebensanschauung. Im Grunde kann man über Humor reden, ohne dass Poesie dabei Erwähnung finden muss. Der Humor verneint nicht die mangelhaft begriffene Welt ⁶, sondern bezeichnet eine Nachsichtigkeit gegenüber einzelnen individuellen

¹ Ebd., S. 112.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Borries, Erika u. Ernst v.: *Zwischen Klassik und Romantik: Hölderlin, Kleist, Jean Paul*. 2. Aufl. München 1997 (= *Deutsche Literaturgeschichte* 4), S. 260.

⁵ Vgl. Schmidt-Hidding, Wolfgang: *Humor und Witz*. München 1963 (= *Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien* 1), S. 201 (Künftig zitiert: Schmidt-Hidding).

⁶ Vgl. ebd.

Unzulänglichkeiten. Über die Fehler Einzelner sieht er hinweg, "weil nicht die bürgerliche Thorheit, sondern die menschliche, d. h. das Allgemeine sein Inneres bewegt"¹. Das Individuelle ist nur vor dem Hintergrund des Allgemeinen von Bedeutung, indem es auf die Menschennatur verweist.² Die Torheit des Einzelnen ergibt sich erst aus der allgemeinen Schwäche der Welt, so dass das Allgemeine zum wesentlichen Gegenstand wird. Jean Paul bezeichnet diesen Umstand als humoristische Totalität, die einen von vier Bestandteilen des Humors darstellt. Bereits zu Beginn des Paragraphen über die humoristische Totalität heißt es: "Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee."³ Aus der Totalität erklärt sich

die humoristische Milde und Duldung gegen einzelne Thorheiten, weil diese alsdann in der Masse weniger bedeuten und beschädigen und weil der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht läugnen kann⁴.

Was der Humor letztlich am einzelnen Menschen verlacht, ist die Unzulänglichkeit der Menschheit.

Der Humorist sieht sich als Teil dieser "tolle[n] Welt"⁵ und ist keinesfalls nur der Beobachter, der sich selbst als über die menschlichen Schwächen erhaben begreift. Er macht sich selbst zum Objekt des Humors, was Jean Paul als humoristische Subjektivität kennzeichnet: "Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater [...]."⁶ Auf diese Weise macht sich der Humorist selbst zu einem Teil des Komischen.

Für Jean Paul als humoristischen Erzähler liegt im Humorbegriff ein wesentliches Element seiner eigenen erzählerischen Praxis. Gerade hierin tritt die Wechselbeziehung zwischen seiner Theorie und seiner Praxis zutage. Ebenso verhält es sich mit dem Witzbegriff, dessen Erörterung unmittelbar den Ausführungen über den Humor folgt und den zweiten Teil der *Vorschule* einleitet.

3.4.5 Der Witzbegriff

In der bisherigen Betrachtung bewegt sich Jean Pauls Ästhetik noch ganz im Rahmen dessen, was man von einer ästhetischen Schrift erwarten darf. Was sie jedoch aus der Masse der

¹ Jean Paul: *Vorschule*, S. 112.

² Vgl. Schmidt-Hidding, S. 209.

³ Jean Paul: *Vorschule*, S. 112.

⁴ Ebd., S. 115.

⁵ Ebd., S. 112.

⁶ Ebd., S. 119.

Ästhetiken heraushebt, ist in besonderem Maße der Witz als ihr zentrales Thema. Beginnt die erste Abteilung der *Vorschule* mit dem Programm "Über die Poesie überhaupt", so setzt die zweite Abteilung unmittelbar beim Witz an. Doch obwohl die *Vorschule* dadurch von anderen Ästhetiken absticht, liefert Jean Paul keine wirklich neuen Erkenntnisse oder Ideen zu diesem Thema. Das heißt, die *Vorschule* fällt deshalb aus dem Rahmen einer herkömmlichen Ästhetik, weil sie dem Witz innerhalb der Reflexion über Kunst eine zentrale Rolle beimisst, und nicht, weil sie den Witz in ein völlig neues Licht rückt. Jean Pauls viel zitierte Umschreibung des ästhetischen Witzes ist die des verkleideten Priesters, "der jedes Paar kopuliert"¹. Schon bei Aristoteles findet sich der Witz, auch "ingenium", als Vermögen, Ähnlichkeiten zwischen Dingen zu entdecken und dadurch zu verbinden. Der Witz war bereits Gegenstand der Philosophie und gehörte in den Bereich der Untersuchung der Erkenntnisvermögen des Menschen. Kant beschäftigt sich beispielsweise in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* mit dem Witz, nicht aber in seiner *Kritik der Urteilskraft*. Schlegel erklärt ihn zu einem Prinzip der Universalphilosophie und fordert in seinem 116. *Athemäums*-Fragment über die romantische Poesie die Poetisierung des Witzes. Das heißt, Witz im Allgemeinen ist zunächst nicht an Kunst und Poesie geknüpft, sondern fällt bei Schlegel unter jene Aspekte, die zur Verwirklichung der Universalpoesie erst einmal poetisiert werden müssen. Im Gegensatz dazu widmet Jean Paul dem Witz einen eigenen umfassenden Teil in seiner Ästhetik.² Bei ihm ist der Witz Teil seines ästhetischen Konzepts.

Witz und Schönheit erscheinen in der *Vorschule* als gleichrangige Begriffe. Die Betrachtung des Witzes erinnert an die sonst übliche Betrachtung des Schönen in der Ästhetik. Die natürliche Anlage ist durchaus bei jedem vorhanden, doch es "fehlt [...] Geschmack für den Witz"³. Jean Paul ersetzt hier den Geschmack für das Schöne einfach durch den Geschmack für den Witz. Er verknüpft den Witz sogar mit dem Begriff der Freiheit: "Freiheit gibt Witz [...] und Witz gibt Freiheit."⁴ Sowohl der Verstand als Voraussetzung für den unbildlichen Witz als auch die Phantasie als Notwendigkeit des bildlichen Witzes sind allgemein menschliche Bedingungen, die jeder, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, mitbringt. In dieser Form ist der Witz eine Naturanlage. Im

¹ Ebd., S. 159.

² Vgl. Hecken, Thomas: Witz als Metapher. Der Witz-Begriff in der Poetik und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts. Bochumer Habil.-Schr. Tübingen 2005, S. 10 u. S. 150 f. (Künftig zitiert: Hecken).

³ Jean Paul: *Vorschule*., S. 185.

⁴ Ebd. S. 186.

neunten Programm, worin sich die *Vorschule* mit dem Witzbegriff ausführlich befasst, wird der Witz direkt zu Anfang mit Schönheit verglichen:

Jeder von uns darf mit Eitelkeit sagen, er sei verständig, vernünftig, er habe Phantasie, Gefühl, Geschmack; aber keiner darf sagen, er habe Witz; so wie man sich Stärke, Gesundheit, Gelenkigkeit des Körpers zuerkennen kann, aber nicht Schönheit. Beides aus denselben Gründen: nämlich Witz und Schönheit sind an sich Vorzüge, schon ohne den Grad; aber Vernunft, Phantasie, so wie körperliche Stärke etc. zeichnen nur einen Besitzer *ungewöhnlicher* Grade aus –; zweitens sind Witz und Schönheit *gesellige* Kräfte und Triumphe [...].¹

Witz und Schönheit zeichnen einen Menschen demnach bereits durch ihr Vorhandensein aus. Das unterscheidet sie von Kräften wie Phantasie oder Verstand, die Jean Paul zufolge nicht nur vorhanden, sondern besonders ausgeprägt sein müssen. Dies ist jedoch auch der einzige Aspekt, der Witz und Schönheit miteinander in Beziehung setzt. Darüber hinaus befasst sich die *Vorschule* nicht mit dem Schönen, sondern konzentriert sich auf den ästhetischen Witz und fällt daher aus dem Rahmen einer gewöhnlichen Ästhetik. Anstatt das Schöne für die Poesie zu propagieren, ist es der Witz und dessen richtiger Einsatz, den Jean Paul fordert.

Der Witz in seiner Eigenschaft zu erfinden und Neues zu schaffen verbindet sich mit dem Geniebegriff.² Für Jean Paul sind Witz und Genie eng miteinander verknüpft, was auch erklärt, weshalb er ihm so viel Aufmerksamkeit widmet. Deshalb, so Jean Paul, "nennt ihn Schlegel mit Recht fragmentarische Genialität; daher kommt das Wort Witz, als die Kraft zu *wissen*, daher 'witzigen', daher bedeutet er sonst das ganze Genie"³. Jean Paul bezieht sich auf folgenden Satz aus Schlegels *Kritischen Fragmenten*: "Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität."⁴ Genie und Witz decken sich bei Jean Paul in der Weise, dass sie schöpferisch wirken und Neues hervorbringen. Der Witz bringt insofern Neues hervor, als er Dinge, die vollkommen ungleich sind, durch das Auffinden von Ähnlichkeiten verbindet. Die Verbindung stellt etwas Neues dar, das es in der Natur in dieser Form noch nicht gibt. Teile der Natur werden neu zusammengefügt. Darüber hinaus sind Verstand und Phantasie am Witz beteiligt, d. h., auch der Witz hat eine rationale und eine unbewusste Komponente. Wenn man des Weiteren bedenkt, dass am bildlichen Witz "die Phantasie den überwiegenden Antheil"⁵ hat und der Witz derselben Grundkraft entspringt, aus der das Genie schöpft, dann ist der Bezug zum Genie unverkennbar: Das Genie wird auf den Witz

¹ Ebd., S. 155.

² Vgl. Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, S. 88.

³ Jean Paul: *Vorschule*, S. 157.

⁴ Schlegel: *Kritische Fragmente*, S. 6.

⁵ Jean Paul: *Vorschule*, S. 168.

projiziert.¹ Für Jean Paul ist der Witz eine schöpferische Leistung. Der Dichter muss folglich Witz besitzen. Er ist die Quelle seiner Erfindungsgabe. Doch lässt sich Genie nicht einfach durch Witz austauschen, denn der Witz ist, wie schon erwähnt, in der Hauptsache auf das Auffinden von Ähnlichkeiten beschränkt, während das Genie ganz allgemein das Schöpfertum des Künstlers meint. Das heißt, der Witz meint etwas Konkretes und nimmt im Text eine sprachliche Form an. Das Genie ist hingegen nicht festlegbar.² Deshalb lassen sich in einem literarischen Text konkrete Belege für Witz finden, nicht aber für Genie. Man kann den Witz als jenen Aspekt ansehen, der die *Vorschule* zu einer angewandten Ästhetik oder, negativ ausgedrückt, zu einer Poetik macht, weil er dichterisch greifbar ist und nicht nur eine philosophische Seite hat. Es ist ein literarisches Verfahren des Kombinierens verschiedener Dinge.

Während eine Ästhetik, die sich mit dem Schönen auseinander setzt, alle Künste berücksichtigt, muss sich die *Vorschule*, da sie den Witz in den Mittelpunkt rückt, auf die Dichtung konzentrieren, weil der Witz an den Gebrauch von Sprache gebunden ist. Die Bedeutung des Witzes für die Poesie hebt Jean Paul vor allem über den bildlichen Witz hervor. Der bildliche Witz, ein Synonym für Metapher, ist eine "kleine poetische Blume"³. Er stellt eine kleine poetische Einheit dar. Zudem ist er nicht nur von poetischer Relevanz, sondern steht jeder Sprache voran:

Wie im Schreiben Bilderschrift früher war als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher [...] das frühere Wort, welches sich erst allmählig zum eigentlichen Ausdruck entfärben musste. [...] Daher ist jede Sprache in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erblasser Metaphern.⁴

Jean Paul führt hier den Ursprung der Sprache auf den bildlichen Witz zurück, und weil die Metapher eine poetische Leistung darstellt, ergibt sich aus seiner Darstellung, dass die Anfänge der Sprache poetischer Natur waren. Parallelen zu Herder, der die Jugendzeit der Sprache, die reich an Bildern und Metaphern gewesen sein soll, als "Poetische Sprache" bezeichnet, sind unverkennbar. Die Metapher zeichnet bei Jean Paul nicht nur den Anfang jeder Sprache aus, sondern drückt das Gemeinsame und Verbindende der Menschen aus:

¹ Vgl. Cambi, Fabricio: "Geist" und "Witz" in der Ästhetik Jean Pauls. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 29 (1994), S. 93-110, hier S. 102.

² Vgl. Hecken, S. 168.

³ Jean Paul: *Vorschule*, S. 168.

⁴ Ebd., S. 170.

Kein Volk schüttelt den Kopf zum Ja. Die Metaphern aller Völker (diese Sprachmenschwerdungen der Natur) gleichen sich, und keines nennt den Irrthum Licht und die Wahrheit Finsternis.¹

Unabhängig der Unterschiede der Völker und ihrer Sprachen verwenden die Menschen dieselben Bilder. Die Metapher bzw. der bildliche Witz hat somit eine Art Allgemeingültigkeit, wie auch, vergleicht man Jean Pauls Witzbegriff mit der herkömmlichen Theorie vom Schönen, das Schöne Allgemeingültigkeit beansprucht. Der Witz ist bei ihm universell. Gerade die Leistung der Beseelung des Körpers und des Verkörperns des Geistes, d. h. das Verbinden von Körper und Geist und die Aufhebung des Dualismus, durch die Metapher bzw. den bildlichen Witz betrachtet Jean Paul als Teil der menschlichen Natur. Daraus ergibt sich, dass das poetische Vermögen im Menschen bereits verankert ist.

Für einen Dichter ist eine Theorie über den Witz praktisch verwertbarer als eine Theorie über das Schöne. Immerhin stellt das neunte Programm, wenn auch nicht primär, eine theoretische Auseinandersetzung mit der Metapher dar.² Jean Paul bestreitet keineswegs, dass sich Theorie und Praxis bei ihm vermengen, weist jedoch den einseitigen Einfluss seiner Praxis auf die Theorie entschieden zurück:

Man wendet zwar gut ein, daß die Praxis der Künstler unvermerkt die Theorie desselben leite und verleite; aber man füge auch bei, daß auch rückwärts die Lehre die That beherrsche, so daß daher z. B. Lessings Fabeln und Lessings Fabellehre einander wechselseitig zeugten und formten.³

Es ist folglich nur natürlich, dass eine wechselseitige Beeinflussung von Theorie und Praxis stattfindet. Dadurch driftet die *Vorschule* aber gleichzeitig in Richtung Poetik ab. Dies gilt für einige ihrer Programme, die sich z. B. explizit mit einzelnen Gattungen befassen, so etwa das zwölfte Programm, das mit "Über den Roman" überschrieben ist. Daher nimmt die Ästhetik Jean Pauls eine besondere Grenzstellung unter den Ästhetiken ein, denn sie trägt in ausgeprägter Form die Merkmale seiner eigenen literarischen Praxis.

3.5 Friedrich Schlegels Konzept einer Universalpoesie

Anders als bei Jean Paul wird die Laufbahn Friedrich Schlegels nicht von der literarischen Praxis bestimmt. Während seine Dichtung kaum Anklang findet, macht er sich auf rein theoretischer Ebene einen bedeutenden Namen. Als hervorstechendster Theoretiker der

¹ Ebd., S. 168.

² Vgl. Wiethölter, Waltraud: Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls. Tübinger Diss. Tübingen 1979 (= Studien zur deutschen Literatur 58), S. 115.

³ Jean Paul: *Vorschule*, S. 10.

Frühromantik gehört Friedrich Schlegel zu jenem von Jean Paul als poetische Nihilisten bezeichneten Personenkreis. Bei kaum einem anderen Ästhetiker kommt die Vereinnahmung der Poesie durch die Philosophie so sehr zum Ausdruck, die in Schlegels Forderung nach einer Vereinigung von Poesie und Philosophie mündet – eine Verbindung, die er in seinem 1797 erschienenen *Studium*-Aufsatz noch scharf verurteilt. Insgesamt ist sein Blick auf die Poesie der eines Philosophen, so dass sich seine Poesievorstellung seinem Philosophieverständnis unterordnet. Im Gegensatz dazu konzentrieren sich Romantiker wie August Wilhelm Schlegel, Tieck oder Wackenroder ganz auf die Literatur, und zwar ohne diese ausgeprägte philosophische Tendenz.¹ Friedrich Schlegels anfängliche Griechenverehrung, die der Ausgangspunkt seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Poesie ist und seinen *Studium*-Aufsatz noch deutlich bestimmt, lässt mit der Zeit nach und schlägt um in eine engagierte Aufwertung der Poesie der Moderne.² Seine ästhetiktheoretische Hinterlassenschaft ist das Konzept von der Universal- bzw. Transzendentalpoesie, wie er die neue Poesie mit ihrem Streben nach dem Unendlichen nennt, die Forderung nach einer neuen Mythologie und seine Theorie von der romantischen Ironie, die sein Poesiekonzept entscheidend prägt.

3.5.1 Poesie als Abbild ihrer Bildung

Die Festlegung der griechischen Poesie als Urbild und die damit verbundene Feststellung, dass moderne Poesie keine schöne Poesie mehr sei, weil sie von dem griechischen Urbild zu sehr abweiche, sind eine typische Zeiterscheinung des 18. Jahrhunderts und Ausdruck eines Orientierungsbedürfnisses jener Zeit. Geprägt von seinen umfassenden Altertumsstudien und der daraus resultierenden Griechenbegeisterung, kann Friedrich Schlegel im Grunde nur zu derselben Auffassung gelangen wie seine Zeitgenossen und einen Defekt in der modernen Poesie erblicken – dies jedoch nur in seiner Frühphase. Nach Überwindung dieser Frühphase löst sich Schlegels Fixierung auf die Antike auf und schlägt um in eine Hinwendung zur Moderne.

Diese Hinwendung kündigt sich bereits in Schlegels bedeutendster Frühschrift *Über das Studium der griechischen Poesie* an, worin moderne Poesie zwar als mangelhaft dargestellt wird, jedoch nicht ohne gleichzeitig eine optimistische Zukunftsprognose zu stellen. Mit dem

¹ Vgl. Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992, S. 17 (Künftig zitiert: Pikulik).

² Vgl. Grosse-Brockhoff, S. 79.

richtigen Anstoß könne die moderne Poesie einen Verlauf nehmen, der sie über die griechische Poesie hinausschießen lasse. Gerade in dieser Schrift, deren Titel darüber hinwegtäuscht, dass sich Schlegel darin eigentlich der modernen Poesie widmet – schließlich meint er "es ehrlich mit der modernen Poesie"¹ –, nimmt er eine gründliche Bestandsaufnahme der Poesie vor und fühlt der Moderne insgesamt auf den Zahn. Dies tut er mit dem Vorsatz, die Ursache für den Zustand moderner Poesie ergründen zu wollen, um den Konflikt zwischen antiker und moderner Poesie zu schlichten und die Chancen der modernen Poesie zu verbessern. Gegen Ende seines *Studium*-Aufsatzes heißt es diesbezüglich:

Ich begnüge mich mit dem bescheiden Verdienst, dem Gange der ästhetischen Kultur auf die Spur gekommen zu sein, den Sinn der bisherigen Kunstgeschichte glücklich erraten, und eine große Aussicht für die künftige gefunden zu haben.²

Die ästhetische Absicht Schlegels, die hinter der Darstellung des geschichtlichen Verlaufs der Poesie steckt, ist demnach jene, die allen Ästhetiken um 1800 zugrunde lag: diejenigen Bedingungen aufzuzeigen, die der modernen Poesie noch eine positive Wendung geben könnten.

Der Zustand moderner Poesie stellt sich für Schlegel wie folgt dar: Ihren Hauptdefekt sieht er in der Abwesenheit des Schönen, das für Objektivität steht, und in der Herrschaft des Interessanten. Entgegen seinem ästhetischen Imperativ "das Schöne soll sein"³ sind Wahrheit und Sittlichkeit an die Stelle des Schönen getreten und haben es substituiert. Es herrscht eine Anarchie in der Dichtung, die sich darin äußert, dass die

Philosophie poetisiert und die Poesie philosophiert: die Geschichte wird als Dichtung, diese aber als Geschichte behandelt. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Dramas, und ein dramatischer Stoff wird in lyrische Form gezwängt. Diese Anarchie bleibt nicht an den äußern Grenzen stehn, sondern erstreckt sich über das ganze Gebiet des Geschmacks und der Kunst.⁴

Es ist vor allem die Dominanz des Philosophischen in der Kunst, an der Schlegel Anstoß nimmt und die er deshalb im *Studium*-Aufsatz wiederholt anführt:

Die vielen und trefflichen Kunstwerke, deren Zweck ein philosophisches Interesse ist, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung [...].⁵

Wenig später fügt er hinzu:

¹ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 115.

² Ebd., S. 221.

³ Ebd., S. 113.

⁴ Ebd., S. 123.

⁵ Ebd., S. 140.

Die Tendenz der meisten, trefflichsten und berühmtesten modernen Gedichte ist philosophisch. Ja, die moderne Poesie scheint hier eine gewisse Vollendung, ein Höchstes in ihrer Art erreicht zu haben.¹

Dies sind die wesentlichen Krankheitssymptome der modernen Poesie, wobei "das Los der deutschen Poesie"² am hoffnungslosesten zu sein scheint. Alles in allem beschreibt Schlegel einen chaotischen Zustand der Poesie gleich einem "ästhetischen Kramladen"³, wie er sich ausdrückt. Später ändert sich seine Meinung zur modernen Poesie allerdings grundlegend, und zwar schon bei Erscheinen seines Aufsatzes.⁴ Er legt die Vorstellung von einer klaren Grenzziehung ab und fordert genau das, was er zuvor verurteilt hat: eine Universalpoesie, die Philosophie und Poesie zusammenführt, die einzelnen Gattungen vereinigt und insgesamt alle herrschenden Grenzen auflöst. Diese Auffassung nimmt bei Schlegel jedoch erst später Form an.

Schlegels Bild von moderner Poesie nimmt erst durch den Kontrast mit der Antike Kontur an. Erst durch die Gegenüberstellung mit antiker Poesie vermag er zu sagen, was moderne Poesie ist und was sie sein soll. Ohne den Vergleich mit einer vergangenen Poesie – in diesem Fall ist es der Konsens auf die griechische – ist es Schlegel kaum möglich, Aussagen über die moderne Poesie zu treffen. Der wesentliche Unterschied zwischen griechischer und moderner Poesie ist der zwischen schöner und interessanter Dichtung. Beide Formen äußern sich in der Erwartungshaltung gegenüber dem Ideal, denn "objektive Poesie [...] weiß von keinem Interesse, und machtkeine [sic] Ansprüche auf Realität"⁵, während im Falle moderner Poesie durchaus ein "Interesse an der Realität des Ideals"⁶ besteht. Damit ist gemeint, dass moderne Poesie ein Interesse an der Verwirklichung des Ideals wachruft, das in ihr zur Darstellung kommt.⁷ Der Schein soll Realität werden. Interessante Poesie hat die Eigenschaft, Begierden zu wecken, die in Wahrheit keine Aussicht auf Erfüllung haben. Vor allem aber treffen moderne Werke auf ein Publikum mit erschlafte Kunstgeschmack, das nur noch auf Wirkung aus ist und eine unentwegte Steigerung erwartet. Daher ist es ein Charakteristikum moderner Poesie, eine unbefriedigte Sehnsucht zu hinterlassen. Dies ist der Status quo der Poesie, wie er sich Schlegel darstellt: Moderne Poesie ist interessante Poesie.

¹ Ebd., S. 141.

² Ebd., S. 151.

³ Ebd., S. 126.

⁴ Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, S. 160.

⁵ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 117.

⁶ Ebd., S. 118.

⁷ Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, S. 156.

Es liegt im Bestreben eines jeden Ästhetikers, dieser absteigenden Linie der Poesie zu folgen und die Ursache für diesen Wandel zu ergründen. So heißt es im *Studium*-Aufsatz:

Sollte sich nicht ein Leitfaden entdecken lassen, um diese rätselhafte Verwirrung zu lösen, den Ausweg aus diesem Labyrinth zu finden? Der Ursprung, Zusammenhang und Grund so vieler seltsamen Eigenheiten der modernen Poesie muß doch auf irgendeine Weise erklärbar sein.¹

Schlegels Erklärung und Analyse erfolgt anhand der Geschichte der Poesie, und zwar anhand ihrer Bildungsgeschichte. Bildung ist ihm Dreh- und Angelpunkt von allem und die Wurzel menschlicher Existenz überhaupt. Der Rückgriff Schlegels auf die Bildung als bestimmenden Faktor der Poesie bringt zum Ausdruck, dass es ihm hier um mehr als nur um ein Problem auf rein poetischer Ebene geht. Vielmehr behandelt Schlegel das Problem, als handle es sich um ein Problem der Menschheit. Und deshalb geht er dieses Problem auch als grundlegend menschliches Problem an, indem er auf die Bildungsgeschichte zurückgreift: "Der Mensch kann nicht tätig sein, ohne sich zu bilden. Bildung ist der eigentliche Inhalt jedes menschlichen Lebens und der wahre Gegenstand jeder höhern Geschichte [...]."² Indem die Bildung den ausschlaggebenden Faktor darstellt, kann Poesie nichts anderes sein als der Ausdruck der Bildung, die ihr zugrunde liegt. Ihr Zustand – im Guten wie im Schlechten – ist die Folge ihrer Bildung. Somit geht die Verschiedenheit griechischer und moderner Poesie zurück auf den gravierenden Unterschied ihrer Bildung. Schlegels Festlegung der Unterscheidungsmerkmale von antiker und moderner Bildung wird bestimmt von der gängigen Annahme einer Nähe der Griechen zur Natur auf der einen und der Künstlichkeit der Moderne auf der anderen Seite. Daher kann Schlegel in der Bildung der Griechen nichts anderes entdecken als eine natürliche Bildung, während er die Bildung der Moderne als künstlich charakterisiert. Hier kommt die Dichotomie zwischen Natürlichem und Künstlichem zum Tragen, wie sie sich im 18. Jahrhundert durchgesetzt hatte und den Unterschied zwischen Antike und Moderne ausmachte. Folglich ist die schöne bzw. objektive Poesie der Griechen das Resultat natürlicher Bildung, interessante Dichtung hingegen Ausdruck künstlicher Bildung, so dass das in der Moderne herrschende Charakteristische, Individuelle und Interessante lediglich die schlüssige Konsequenz der nachklassischen, künstlichen Bildung ist. Das Gegensatzpaar "schön" und "interessant" auf Ebene der Poesie entspricht dem Gegensatz "natürlich" und "künstlich" auf Ebene der Bildung und ergibt sich aus diesem.

¹ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 127.

² Ebd., S. 131.

Die Unterscheidung zwischen natürlicher und künstlicher Bildung bietet eine Erklärung dafür, weshalb antike und moderne Poesie so differieren, führt jedoch gleichzeitig zu der Frage, worin der Wandel der Bildung begründet liegt. Schlegel gibt folgende Antwort:

Bildung oder Entwicklung der Freiheit ist die notwendige Folge alles menschlichen Tuns und Leidens, das endliche Resultat jeder Wechselwirkung der Freiheit und der Natur. In dem gegenseitigen Einfluß, der steten Wechselbestimmung, welche zwischen beiden stattfindet, muß nun notwendiger Weise eine von beiden Kräften die wirkende, die andre die rückwirkende sein. Entweder die Freiheit oder die Natur muß der menschlichen Bildung den ersten bestimmenden Anstoß geben, und dadurch die Richtung des Weges [...] determinieren.¹

Schlegel fasst Bildung als Folge der Wechselwirkung zwischen Freiheit und Natur auf.² Jedoch kann nur eine dieser Kräfte dominieren. Je nachdem, wo nun das Übergewicht liegt und welche nun den ersten Anstoß gibt, nimmt die Bildung die eine oder die andere Richtung. Ist die Natur die dominierende Kraft, schlägt die Bildung wie bei den Griechen den natürlichen Weg ein, überwiegt hingegen die Freiheit, ist die Bildung künstlicher Art und nimmt ihren Standort in der Moderne ein. Die Moderne, geprägt von der Herrschaft des Verstandes, erhält aus diesem Grund den Verstand als lenkendes Prinzip ihrer künstlichen Bildung, während bei den Griechen – ganz im Zeichen des Natürlichen – der Trieb zum obersten Prinzip ihrer natürlichen Bildung erhoben wird. Demnach wird Bildung durch zwei Faktoren festgelegt: zum einen durch die sie antreibende Kraft, zum anderen durch das ihr zugrunde liegende herrschende Prinzip.

Mit der Natur als wirkender Kraft und dem Trieb als lenkendem Prinzip gehen bestimmte Merkmale der natürlichen Bildung und damit auch griechischer Poesie einher, so etwa ihr vollständiger, abgeschlossener Charakter, der sich laut Schlegel aus der Ganzheit griechischer Kultur ergibt, "denn Kunst, Sitten und Staaten der Griechen sind so innigst verflochten"³. Diese Abgeschlossenheit der griechischen ästhetischen Bildung wird, angelehnt an der Natur, in einer Kreisform realisiert. Schlegel begreift sie im Grunde nur deshalb als Kreislauf, d. h. als natürliche, zyklische Form, weil alles, dessen Wesensmerkmal das Natürliche ist, dem Kreislaufsystem unterliegt. Er verwendet diese Form daher nur, um das Natürliche der griechischen Bildung zum Ausdruck zu bringen. Durch den zirkulären Verlauf natürlicher Bildung bedingt, war die griechische Poesie imstande, ihr höchstes Ideal zu

¹ Ebd., S. 132.

² Vgl. Brinkmann, Richard: Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen. In: DVjs 32 (1958), S. 344-371, hier S. 353.

³ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 113.

erreichen. Ihr "Goldnes Zeitalter erreichte den höchsten Gipfel der Idealität [...], welcher in irgendeiner natürlichen Bildung möglich ist"¹. Griechische Poesie hat alle Kapazitäten, die eine natürliche Bildung bereitstellt, ausgeschöpft und das Schöne als Ideal hervorgebracht, wodurch sie sich als schöne Poesie auszeichnet. Allerdings macht Schlegel diesbezüglich die Einschränkung, dass selbst bei den Griechen das absolute Schöne nicht in Erscheinung treten konnte, sondern nur das Höchstmaß dessen, was im Bereich des Realisierbaren lag. Dieses Höchstmögliche ist nicht deckungsgleich mit dem absoluten Schönen, weil "der ästhetische Imperativ nicht vollkommen befriedigt werden kann"². Schlegel beschreibt diesen Umstand folgendermaßen:

Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes relatives Maximum, ein übersteigliches fixes Proximum. Die Aufgabe der Kunst besteht nämlich aus zweierlei ganz verschiedenartigen Bestandteilen: teils aus bestimmten Gesetzen, welche nur ganz erfüllt oder ganz übertreten werden können, und teils aus unersättlichen, unbestimmten Forderungen, wo auch die höchste Gewährung noch einen Zusatz leidet. Jede wirklich gegebene Kraft ist einer Vergrößerung und jede endliche reale Vollkommenheit eines unendlichen Zuwachses fähig.³

Aus diesem Grund lässt sich im Falle der griechischen Poesie nur von einem relativen Schönen sprechen. Sie ist allerdings an die äußerste Grenze gestoßen, die eine natürliche Bildung überhaupt zulässt: "Diese letzte Grenze der natürlichen Bildung der Kunst und des Geschmacks, diesen höchsten Gipfel freier Schönheit hat die griechische Poesie wirklich erreicht."⁴

Die natürliche Bildung hat allerdings nicht nur dazu geführt, dass die Poesie ein relatives Maximum verwirklichen konnte, sondern auch, dass alles in sich zurücksinken musste wie alles Organische in der Natur. Die Existenz natürlicher Bildung ist somit begrenzt, weil sie aufgrund eines natürlichen Prozesses einen Verfall erleidet, der durch die natürliche Bildung selbst bedingt wird. Sie kann also gar nicht anders, als vergehen, denn "der Trieb ist zwar ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer"⁵. Der Trieb vermag nicht, die natürliche Bildung dauerhaft auf ihrem Höhepunkt zu halten, sondern begünstigt ganz im Gegenteil ihren Verfall, dargestellt anhand der Kreisform ihres Verlaufs. Obwohl Schlegel diesen Verfallsprozess als einen natürlichen beschreibt, der zwangsläufig eintreten musste, weil es sich um eine natürliche Bildung handelte, spricht er von "verunglückte[r] natürliche[r]

¹ Ebd., S. 166.

² Ebd., S. 119.

³ Ebd., S. 176.

⁴ Ebd., S. 175.

⁵ Ebd., S. 133.

Bildung"¹ und von ihrem Missglücken. Dies steht jedoch im Widerspruch zu seiner Auffassung, dass die natürliche Bildung zwangsläufig in sich zurücksinken musste. Der Unterschied besteht darin, dass sich ein natürlicher Verfall nicht verhindern lässt, während ein Missglücken suggeriert, dass es im Bereich des Möglichen liegt, den Verfall der natürlichen Bildung abzuwenden. Vor diesem Hintergrund hätte die natürliche Bildung auch einen anderen Verlauf nehmen können. Hier scheint sich Schlegel nicht ganz im Klaren darüber zu sein, als was er den Verfall der natürlichen Bildung tatsächlich begreifen soll: als ein natürliches "Dahinwelken"² oder als Versagen.

Die Freiheit als erster Impuls und der Verstand als herrschendes Prinzip bestimmen die künstliche ästhetische Bildung. Daraus ergibt sich für Schlegel, dass künstliche Bildung keinen zyklischen Verlauf nimmt, sondern in einer linearen Bewegung progressiv fortschreitet, wodurch sie imstande ist, über die Grenzen natürlicher Bildung hinauszugehen und ein absolutes Ziel anzustreben, dem sie sich endlos annähern, das sie jedoch nie vollends erreichen kann; denn

der ästhetische Imperativ ist absolut, und da er nie vollkommen erfüllt werden kann, so muß er wenigstens durch die endlose Annäherung der künstlichen Bildung immer mehr erreicht werden³.

Zu einer solchen endlosen Annäherung ist nur die künstliche Bildung fähig. Während sich die griechische Bildung bereits auf ihrem höchsten Gipfel befand und danach in sich zurücksinken musste, ist das Höchste in der künstlichen Bildung nicht erreichbar, da stets eine Steigerung möglich ist. Deshalb bleibt sie unabgeschlossen, doch hat die nachantike künstliche Bildung immerhin die Möglichkeit, die natürliche zu überragen. Schlegel erläutert ihre Vorteile:

Die künstliche Bildung [...] *kann* wenigstens zu einer richtigen Gesetzgebung, dauerhaften Vervollkommnung und endlichen, vollständigen Befriedigung führen: weil dieselbe Kraft, welche das Ziel des Ganzen bestimmt, hier zugleich auch die Richtung der Laufbahn bestimmt, die einzelnen Teile lenkt und ordnet.⁴

Anders als die natürliche Bildung ist die künstliche zu einem längerfristigen Zustand imstande, weil sie ein Zurücksinken abwehren kann. Dies alles verdankt sich der Herrschaft des Verstandes als Vorzug künstlicher Bildung.

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd., S. 119

⁴ Ebd., S. 133 f.

Die von Vor- und Nachteilen gekennzeichnete künstliche Bildung legt Schlegels ambivalentes Verhältnis zur Moderne offen. Einerseits zieht er aufgrund des abgeschlossenen, ganzheitlichen Charakters die natürliche Bildung der künstlichen vor. Aus ihr konnte die schöne Poesie der Griechen erst hervorgehen, während sich aus der "Herrschaft des Verstandes, aus dieser Künstlichkeit unsrer ästhetischen Bildung [...] alle, auch die seltsamsten Eigenheiten der modernen Poesie völlig"¹ erklären lassen, somit auch das Interessante moderner Poesie. Unter diesem Aspekt ist die künstliche Bildung unterlegen. Andererseits hebt Schlegel die Überlegenheit künstlicher Bildung hervor, da sie aufgrund ihres progressiven Fortschreitens die natürliche Bildung übertreffen kann. Es erfolgt jedoch trotz dieses Vorteils kein klares Bekenntnis Schlegels zur Moderne. Er kann sich im *Studium*-Aufsatz noch nicht dazu durchringen, moderne Poesie als gleichberechtigt neben die griechische zu stellen. Dies kommt auch in seiner Betrachtung des Interessanten zum Ausdruck. Obwohl er das Interessante in der Poesie entschieden verurteilt, gibt er diesem dennoch eine legitime Berechtigung zu einer vorübergehenden Herrschaft. Auch darin tritt seine Ambivalenz in Erscheinung. Die Poesie muss

manche Stufen durchgehn [...], ehe sie nach den Gesetzen einer objektiven Theorie und dem Beispiel der klassischen Poesie zum Objektiven und Schönen gelangen könne: so ist eben damit auch bewiesen, dass das Interessante, als die notwendige Vorbereitung zur unendlichen Perfektibilität der ästhetischen Anlage, ästhetisch erlaubt sei².

Interessante Poesie hat nur provisorischen Charakter und ist eine Phase des Übergangs. Auf diese Weise wäre dem Interessanten im Grunde nichts vorzuwerfen, da es sich dabei nur um eine notwendige Voraussetzung des Schönen handelt. Es hat für Schlegel sogar ästhetische Bedeutung: "Das Übermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen [...]"³ Dennoch wird es von Schlegel als negatives Phänomen begriffen, und zwar als "Krise des Geschmacks"⁴, obwohl er es grundsätzlich als eine notwendige Erscheinungsform künstlicher Bildung beschreibt, die auf die abgeschlossene natürliche Bildung folgen musste. Schlegel bringt im *Studium*-Aufsatz noch nicht den Mut auf, für die Moderne eindeutig Partei zu ergreifen.

Weil die Poesie der Moderne die Folge künstlicher Bildung ist, gilt für sie dasselbe wie für die ihr zugrunde liegende Bildung:

¹ Ebd., S. 137.

² Ebd., S. 119.

³ Ebd., S. 148.

⁴ Ebd., S. 149.

Das unbedingt Höchste kann [...] nie ganz erreicht werden. Das Äußerste, was die strebende Kraft vermag, ist: sich diesem unerreichbaren Ziele immer mehr und mehr zu nähern.¹

Moderne Poesie kann folglich nur denselben linearen Verlauf nehmen wie die künstliche Bildung und sich einem Absoluten unendlich annähern. Wenn darüber hinaus künstliche Bildung da beginnt, wo die natürliche endet, fällt die Geburtsstunde moderner Poesie zwangsläufig auf den Endpunkt schöner Poesie. Allerdings verharrt die Poesie der Moderne nicht im Zustand des Interessanten. Dieser ist nur eine zeitlich befristete Krise. Die Überwindung dieser Krise soll jedoch nicht zur antiken schönen Poesie zurückführen, denn diese ist, so der herrschende ästhetische Konsens, irreversibel wie die natürliche Bildung, sondern zu einer zukünftigen Poesie hinleiten, die Schlegel als objektive Poesie kennzeichnet. Damit ergibt sich für die Poesie das triadische Modell: Sie beginnt in der antiken Vergangenheit als schöne Poesie, ist in der modernen Gegenwart zeitweilig interessante Poesie und wird in postmoderner Zukunft objektive Poesie sein. Hierbei erfolgt die Betrachtung und Beurteilung der modernen Poesie zum einen aus einer Gegenüberstellung mit einer bereits vergangenen schönen Poesie und zum anderen aus einem Vergleich mit einer noch nicht existenten objektiven Poesie. In beiden Fällen kann Schlegels Urteil nur negativ ausfallen, weil erst aus diesem Vergleich der Defekt moderner Poesie zutage tritt.²

Der Wechsel von der schönen zur interessanten Poesie hat sich auf natürliche Weise vollzogen, sobald die natürliche Bildung abgeschlossen war. Nun bleibt die Frage offen, auf welche Weise sich der Schritt von der interessanten zur objektiven Poesie vollziehen wird. Es geht um den Wandel von der Herrschaft des Interessanten zur Herrschaft des Objektiven, der nur durch eine Veränderung auf Ebene der Bildung stattfinden kann, sofern man davon ausgeht, dass Bildung formenden Charakter besitzt. Daher handelt es sich um mehr als nur den Wunsch einer Verbesserung der Poesie. Die Veränderung soll, Schlegel gebraucht hierzu ein politisches Vokabular, durch eine Revolution vonstatten gehen, und zwar durch eine ästhetische. Gerade das herrschende ästhetische Durcheinander beurteilt Schlegel günstig für eine solche Revolution, denn "die Anarchie ward die Mutter einer wohltätigen Revolution"³. Und deshalb fragt er: "Sollte die ästhetische Anarchie unseres Zeitalters nicht eine ähnliche

¹ Ebd., S. 149 f.

² Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, S. 153 f.

³ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 127.

glückliche Katastrophe erwarten dürfen?"¹ Hierbei sieht er sich und seine Zeit an der Schwelle einer neuen Phase:

Der Augenblick scheint in der Tat für eine ästhetische Revolution reif zu sein, durch welche das Objektive in der ästhetischen Bildung der Modernen herrschend werden könnte.²

Schlegel verbreitet eine Jetzt-oder-nie-Stimmung. Diese Revolution ist jedoch nicht physischer Natur, sondern soll auf geistiger Ebene stattfinden. Schlegel meint

die große moralische Revolution, durch welche die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt³.

Er hofft nicht auf eine allmähliche Veränderung, sondern auf eine plötzliche und vollständige Umgestaltung, die nur eine Revolution herbeiführen kann. Das Bild eines Umsturzes – ähnlich dem politischen Umsturz – wird vermittelt. Die ästhetische Revolution soll in die künstliche ästhetische Bildung eingreifen, weil aus Schlegels Sicht Bildung die beeinflussende Komponente in der Gesellschaft darstellt⁴, und eine allgemein anerkannte öffentliche Bildung ganz nach dem Vorbild griechischer Bildung schaffen, wo "die Bildung so echt, und echte Bildung so öffentlich"⁵ war. Es geht im Wesentlichen um eine Öffentlichmachung, denn die "Gesetze der ästhetischen Theorie haben nur insofern wahre Autorität, als sie von der Majorität der öffentlichen Meinung anerkannt und sanktioniert worden sind"⁶. Dem Ganzen liegt die Vorstellung einer universellen und für alle verbindlichen Bildung zugrunde. Und weil die Poesie Ausdruck ihrer Bildung ist, kann die angestrebte objektive Poesie nur Ausdruck einer universellen Bildung sein. Schlegel will Kunst und Künstler dadurch wieder öffentlich und den Dichter zum "heiligen Priester"⁷ machen, jedoch unter den veränderten nachklassischen Bedingungen künstlicher ästhetischer Bildung.

Das endgültige Ziel, das Schlegel vor Augen hat, ist der Wechsel vom Interessanten zum Objektiven, denn Objektivität ist ihm eine Voraussetzung des ästhetischen Wertes. Die Bildung ist nur insofern von Bedeutung, als sie für Schlegel eine die Gesellschaft prägende

¹ Ebd.

² Ebd. S. 161.

³ Ebd., S. 155.

⁴ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie. Gießener Habil.-Schr. München 1971, S. 28 (Künftig zitiert: Mennemeier).

⁵ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 174.

⁶ Ebd., S. 163 f.

⁷ Ebd., S. 219.

Funktion hat. Sie ist Mittel zum Zweck, um auf Basis einer ästhetischen Revolution das Klima für eine objektive Poesie zu schaffen. Allerdings fällt die Grenzziehung zwischen der antiken schönen Poesie und der zukünftigen objektiven Poesie schwer.¹ Dies ist deshalb der Fall, da die schöne Poesie laut Schlegel objektiv und die objektive Poesie gleichzeitig schön ist. Dennoch können beide Poesien nicht identisch sein. Will man sie voneinander abgrenzen, so ist unter schöner Poesie die griechische zu verstehen, während objektive Poesie die nachantike Dichtung meint. Beide unterscheiden sich also zunächst einmal durch den zeitlichen Aspekt, denn schöne Poesie nimmt ihren Platz in der Antike ein und objektive Poesie in der Zukunft. Ein noch wesentliches Unterscheidungsmerkmal aber ist, dass Erstere den Bedingungen der natürlichen Bildung und Letztere denen der künstlichen Bildung unterworfen ist, so dass die eine zyklisch und die andere progressiv verläuft. Sie sind also durch den historisch-gesellschaftlichen Faktor geschieden. Dadurch bedingt, hat die klassische schöne Poesie ihr höchstes Ideal umsetzen können, was der objektiven Poesie niemals möglich sein wird. Sie kann das ästhetische Absolute niemals erreichen, sondern sich diesem nur in unendlicher Fortschritung, also progressiv, annähern. Die interessante Poesie stellt jene Phase dar, welche die schöne Poesie der Griechen von der objektiven Poesie der Zukunft trennt. Würde eine objektive Poesie, wie sie sich Schlegel vorstellt, unmittelbar auf die schöne Poesie folgen, fiel dies im Grunde nicht auf, weil in beiden das Schöne realisiert wird. Dabei fiel der von Schlegel konstatierte Wechsel von natürlicher zu künstlicher Bildung ebenfalls nicht ins Gewicht, denn die Bildung erregt nur deshalb seine Aufmerksamkeit, weil er die Ursache für das von ihm festgehaltene Interessante ergründen will.

Schlegel hat eine klare Vorstellung davon, welchen geschichtlichen Verlauf die Poesie nimmt. Er spricht von einer schönen Poesie der Griechen, die er durch Sophokles in vollendeter Form umgesetzt sieht, von einer interessanten Poesie, deren stärkster Ausdruck Shakespeare ist, sowie von einer objektiven Poesie, die sich in Goethe bereits ankündigt. Dieser Verlauf ist die unmittelbare Konsequenz ihrer Bildungsgeschichte. Erst Veränderungen innerhalb dieser verursachen einen Wandel auf Ebene der Poesie. Die Frage, die sich bei alledem stellt, ist die, welche Rolle Schlegel der griechischen Poesie in der Moderne zukommen lässt, wenn alles grundsätzlich eine Frage der Bildung ist. Immerhin lautet der Titel der Schrift, die den Wandel der Poesie auf der Grundlage des Wandels ihrer

¹ Vgl. Mennemeier, S. 75.

Bildung untersucht, *Über das Studium der griechischen Poesie*, worin der Gedanke der Nachahmung der Griechen mitschwingt. Obgleich Schlegel selbst hervorhebt, dass die griechische Poesie ganz anderen Bedingungen unterlag als die moderne Poesie, nämlich natürlichen, besteht er dennoch auf ihre Vorbildfunktion. Diese Vorbildfunktion kann sie aber nur dann haben, wenn sie die Gesetze des Schönen vollständig erfüllt:

Nur dasjenige Kunstwerk, welches in der vollkommensten Gattung und mit höchster Kraft und Weisheit die bestimmten ästhetischen und technischen Gesetze ganz erfüllt, den unbegrenzten Forderungen aber gleichmäßig entspricht, kann ein unübertreffliches Beispiel sein, in welchem die vollständige Aufgabe der schönen Kunst so sichtbar wird, als sie in einem wirklichen Kunstwerke werden kann.¹

Dass dies auf die griechische Poesie zutrifft, stellt sich für Schlegel als zweifelsfreie Tatsache dar. Sie hat sich strikt an die Gesetze der Schönheit gehalten. Daher empfiehlt er – ganz im Sinne Winckelmanns – die Nachahmung dieser vollendeten Form der Poesie. So notiert er:

Der Genuß, welchen die Werke des Goldenen Zeitalters der griechischen Kunst gewähren, ist zwar eines Zusatzes fähig, aber dennoch ohne Störung und Bedürfnis – vollständig und selbstgenugsam. Ich weiß für diese Höhe keinen schicklicheren Namen als das höchste Schöne. Nicht etwa ein Schönes, über welches sich nichts Schöneres denken ließe, sondern das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird: das Urbild der Kunst und des Geschmacks.²

Der moderne Dichter soll sich an diesem Urbild orientieren, indem er es nachahmt. Was wäre allerdings eine solche Empfehlung ohne die gleichzeitige Warnung vor falscher Nachahmung. Sie beinhaltet die Verurteilung "der Kopistentreue sklavischer Künstler"³ und die Aufforderung zur Nachahmung des Geistes griechischer Poesie. Nicht die Kopie griechischer Dichtkunst ist gefordert, sondern die Nachahmung griechischen Geistes, wie es so oft in den Ästhetiken hieß. Es habe moderne Versuche gegeben, ein Epos und eine Tragödie nach altem Vorbild zu schaffen, die alle gescheitert seien, denn dies sei lediglich die Nachahmung lokaler Formen, d. h. Übernahmen des Einzelnen, nicht des Allgemeinen. Deshalb heißt es bei Schlegel:

Die Trennung des Objektiven und des Lokalen in der griechischen Poesie ist unendlich schwer. [...] Bis jetzt hat man nur zu oft das Individuelle der griechischen Formen und Organe nachgemacht. Man hat die Alten modernisiert, indem man das Prinzip des Interessanten auf ihre Poesie übertrug [...].⁴

Davon ausgehend, dass es eine richtige und eine falsche Nachahmung gibt, ist es dem modernen Künstler bislang nicht gelungen, diesen Nachahmungsprozess, wie ihn Schlegel

¹ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 180.

² Ebd., S. 175.

³ Ebd., S. 179.

⁴ Ebd., S. 207.

fordert, zu vollziehen. Die Ursache hierfür sieht dieser in der mangelnden Kenntnis der griechischen Poesie, denn nur

der kann die griechische Poesie nachahmen, der sie ganz kennt. Nur der ahmt sie wirklich nach, der sich die Objektivität der ganzen Masse, den schönen Geist der einzelnen Dichter, und den vollkommenen Stil des Goldenen Zeitalters zueignet.¹

Bei Schlegel wird das Studium der Griechen zu einer notwendigen Voraussetzung für eine Annäherung an das Schöne. Daher bleibt die griechische Poesie in ihrer Funktion als Vorbild weiterhin von Bedeutung für die Moderne, jedoch nicht in dem Sinne, dass sie sich originalgetreu wiederholen soll, sondern dass sich in der modernen Poesie die Prinzipien des Schönen als Ideal wieder durchsetzen sollen. Aus der griechischen Poesie sollen die allgemeinen Prinzipien der Kunst gewonnen werden, die dadurch, dass sie allgemein sind, keine spezifischen Merkmale der griechischen Kunst darstellen.²

Da Schlegel davon ausgeht, dass sich weder die natürlichen Bedingungen der Griechen wiederherstellen lassen, noch, dass die künstlichen Bedingungen der Moderne rückgängig zu machen sind, ist es der Kompromiss zwischen beiden, den er sucht. Das Wesentliche beider Poesien, der antiken wie der modernen, soll vereinigt und "die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung"³ hergestellt werden. Objektive Poesie ist deshalb nichts anderes als die Synthese antiker und moderner Dichtung, denn die Eintracht von antiker und moderner Bildung meint nichts anderes als die Verbindung ihrer Poesien.⁴

3.5.2 Eine neue Mythologie

Die Auseinandersetzung mit der Mythologie war ein fester Bestandteil der Ästhetik um 1800. Sie war zum einen die Beschäftigung mit der griechischen Mythologie und beinhaltete die Erkenntnis, dass in der Mythologie ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Antike und Moderne liegt, nachdem sie durch das Christentum verdrängt wurde. Zum anderen verbergte sich in dieser Auseinandersetzung der Wunsch nach einer neuen Mythologie für die Moderne. Dieser Wunsch umfasste mehrere Aspekte. Auf der einen Seite hing daran ein Bedürfnis nach einem sinngebenden Mittelpunkt, das grundsätzlich nicht an die ästhetische Problematik geknüpft war. Mythologie wurde als eine wesentliche Ausdrucksform des

¹ Ebd.

² Vgl. Grosse-Brockhoff, S. 63.

³ Schlegel: *Studium*-Aufsatz, S. 114.

⁴ Vgl. Szondi, Peter: *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Frankfurt a. M. 1973, S. 53.

Menschen verstanden, die die Existenz und den Lauf der Welt erklären sollte, d. h., sie war von religiöser Art. Andererseits war sie für den Ästhetiker interessant, weil sie der Poesie so wesensgleich ist. Sie ist nichts anderes als ein Ausdruck der Phantasie, zu welcher der moderne Mensch zurückkehren wollte, weil dieser Zustand als ursprünglicher Zustand des Menschen begriffen wurde. Ihm lag daran, "den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie [...] zu versetzen"¹. In diesem "bunte[n] Gewimmel der alten Götter"² findet sich ein reichhaltiger Vorrat an Geschichten wieder, die Phantasieprodukte sind. Mythologie ist folglich nichts anderes als der Ausdruck religiöser Vorstellungen zur Deutung der Welt in Form von Geschichten, deren Ausgangspunkt nicht der Verstand, sondern die Phantasie – als Gegenpol der Verstandesherrschaft – ist, für die die Mythologie in der Moderne symbolisch steht. Ursprünglich war sie das Resultat eines religiösen, nicht eines poetischen Bedürfnisses. Das Interesse der Ästhetik an der Mythologie war ein Interesse an ihrem Prinzip, die Welt auf der Basis von Geschichten zu erklären, was die Ästhetik für die neue Poesie übernahm, die nun Zugang zur Welt sein sollte.³ Man mag sich fragen, warum man, anstatt auf die christliche Religion zurückzugreifen und diese poetisch zu verwerten, gleich eine neue Mythologie forderte. Der Grund ist darin zu sehen, dass das Christentum nicht die Vielfalt an Geschichten aufweist wie die Mythologie. Des Weiteren hatte die Aufklärung das Christentum auf den privaten Bereich verwiesen. Von besonderer Bedeutung für die Ästhetik war aber vor allem der Umstand, dass die Mythologie öffentlich anerkannt war und eine zentrale Rolle im Leben der Menschen spielte und von öffentlicher Relevanz war. So war die Dichtung der Griechen eingebettet in ihrer Mythologie. Odysseus etwa war nicht erst das dichterische Produkt Homers, sondern fester Bestandteil der griechischen Mythologie. Der griechische Dichter brauchte nur einen bereits vorhandenen und allgemein bekannten Stoff zu bearbeiten, und der griechische Tragiker durfte bei seinem allgemein bekannten Mythos gleich zum Zweck gehen, und die freiere Aufmerksamkeit des Publikums ward von selbst mehr auf die Form gelenkt, klebte nicht so sehr sklavisch an der schweren Masse⁴.

Mythologie und Dichtung gingen unmittelbar ineinander über. "Die Sage oder der Mythos ist [...] jene Mischung, wo sich Überlieferung und Dichtung gatten"¹, heißt es im *Studium-*

¹ Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Kritische Schriften, S. 502 (Künftig zitiert: Schlegel: Gespräch über die Poesie).

² Ebd.

³ Vgl. Gockel, Heinz: Zur neuen Mythologie der Romantik. In: Früher Idealismus und Frühromantik., S. 128-136, hier S. 129.

⁴ Schlegel: *Studium-*Aufsatz, S. 211.

Aufsatz. Das europäische Drama entwickelte sich aus den Dionysien, den Festen um den griechischen Gott Dionysos. Hatte die Mythologie eine bedeutende Rolle in der Öffentlichkeit, so musste dies zwangsläufig auch für die Dichtung gelten. Weil die Mythologie ein Gut der Öffentlichkeit war, konnte der Dichter, der auf diese Quelle zurückgriff, sicher sein, dass der Rezipient seine Dichtung in derselben Weise verstand. Der Inhalt seiner Dichtung hatte aufgrund seines mythologischen Gehalts einen allgemein verbindlichen und daher als objektiv verstandenen Charakter.²

Nachdem man sich eingehend mit der Antike und den Griechen befasste, empfand man zum einen, dass ihre Dichtung auf einem höheren Niveau war, zum anderen, dass einer ihrer wesentlichen Züge ihre Mythologie war. Die daraus resultierende Forderung nach einer neuen Mythologie wird von niemandem nachdrücklicher betrieben als von Schlegel. Während andere lediglich feststellen, dass die antike Poesie vor dem Hintergrund der Mythologie stand, die moderne Dichtung hingegen vor dem der christlichen Religion, formuliert Schlegel eine deutliche Aufforderung zur Schaffung einer neuen Mythologie, jedoch unter den Bedingungen der Moderne und der Entzweiung. Er macht das Schicksal der Poesie unmittelbar von der Hervorbringung einer neuen Mythologie abhängig, die er an sich nur um der neuen Poesie willen fordert. Was Schlegel vor allem an der Moderne bemängelt, ist das Fehlen eines gemeinsamen Fundamentes für die Dichtung, wie es die Mythologie für die griechische Poesie war. Deshalb heißt es an einer zentralen Stelle seiner *Rede über die Mythologie*:

Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in drei Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie.³

Das Fehlen einer Mythologie ist gleichzusetzen mit dem Fehlen echter Poesie, denn "Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich"⁴. Die Anstrengungen der Moderne müssen deshalb auf die Schaffung einer neuen Mythologie hinauslaufen. Sie steht in engem Zusammenhang mit dem, was Schlegel über die Bildung schreibt, denn der "Quell aller Bildung und auch aller Lehre und Wissenschaft der Griechen war der Mythos"⁵. Folglich war die Mythologie die Basis antiker Bildung. Hierzu heißt es ebenfalls im *Studium*-Aufsatz:

¹ Ebd., S. 188.

² Vgl. Grosse-Brockhoff, S. 108.

³ Schlegel: Gespräch über die Poesie, S. 497.

⁴ Ebd.

⁵ Ders.: *Studium*-Aufsatz, S. 219.

"Poesie und der Mythos war der Keim und Quell der ganzen antiken Bildung."¹ Wenn Schlegel eine Revolution der ästhetischen Bildung erwartet, so muss dies auch in Verbindung mit einer neuen Mythologie vonstatten gehen, weil diese die Quelle der Bildung ist. Sieht er die Zeit reif für eine ästhetische Revolution und sieht er die ersten Anzeichen für eine objektive Poesie, so sieht er dementsprechend auch die Zeit für eine neue Mythologie gekommen. Obwohl eine solche bislang fehlt, ist man "nahe daran, eine zu erhalten"². Die Bestätigung hierfür findet Schlegel "in dem großen Phänomen des Zeitalters, im Idealismus"³. Dieser ist die Grundlage der neuen Mythologie, wodurch sie einen philosophischen Unterbau erhält. Im Gegensatz zur griechischen Mythologie ist sie das Resultat eines bewussten Hervorbringens⁴, d. h., der Mensch legt sie zielgerichtet fest. Sie ist nicht mehr "Kunstwerk der Natur"⁵. Schlegel beschreibt ihre Entstehung wie folgt: "Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein [...]."⁶ Auch im Falle der Mythologie ist der Unterschied zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit der bestimmende Faktor: Die Mythologie der Alten ist eine natürliche, die der Neuen eine künstliche.

Das Verlangen nach einer neuen Mythologie erstaunt im Grunde nicht, nachdem alles dem Subjektivismus anheim fiel. Und im Zuge der Autonomie von Kunst und Künstler blieb der Dichtung keine gemeinsame Basis, auf die sich der Dichter hätte berufen können und die allgemein akzeptiert wurde. Deshalb sollte das Bedürfnis nach einer gemeinsamen Grundlage nicht überraschen. Eine neue Mythologie repräsentiert das Konzept des Gemeinsamen, des Einheitlichen. Schlegel hat allerdings übersehen, dass sie sich im Grunde nicht mit seiner Vorstellung von Poesie verträgt, denn wo bleibt die Autonomie der Kunst, wenn sie an eine Mythologie gebunden ist. Dadurch wird der Phantasie des Dichters ein bestimmter Rahmen gesetzt, innerhalb dessen sie wirken kann. Überschreitet die dichterische Einbildungskraft diesen Rahmen, liegt ihr Produkt außerhalb dessen, was akzeptiert werden kann. Der Dichter müsste sich folglich an das Vorgegebene halten, das Vorgegebene aber steht im Widerspruch zur freien Einbildungskraft des Dichters. Wo bliebe da das Genie? Für Schlegels Poesiekonzept würde sich vor allem folgende Frage ergeben: Lläuft die Forderung nach einer

¹ Ebd., 208.

² Ders.: Gespräch über die Poesie, S. 497.

³ Ebd., 498.

⁴ Vgl. Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin 1992 (= Sammlung Göschen 2807), S. 258 (Künftig zitiert: Behler).

⁵ Schlegel: Gespräch über die Poesie, S. 501.

⁶ Ebd., 497.

neuen Mythologie, auf deren Vorrat der Dichter zurückgreift, nicht dem Konzept von einer Poesie, die progressiv fortschreitet, zuwider? Eine neue Mythologie würde die moderne Poesie festlegen und ihr Fortschreiten behindern.¹ Somit verträgt sich Schlegels Forderung nach einer neuen Mythologie im Grunde nicht mit seinem Poesiekonzept.

3.5.3 Poesie als Universalpoesie

Die ästhetischen Bemühungen Schlegels kulminieren in seiner Theorie von einer Universal- bzw. Transzendentalpoesie. Bereits die Bezeichnung Universalpoesie drückt aus, dass die Poesie, die Schlegel fordert, grenzüberschreitend alles in sich vereinigt. Es handelt sich nicht mehr um die objektive Poesie, wie er sie noch in seinem *Studium*-Aufsatz beschreibt, denn in seiner Frühphase geht er noch von einer Trennung von Philosophie und Poesie sowie von einer klaren Grenzziehung zwischen den Gattungen aus. Die Universalpoesie postuliert hingegen die Vereinigung all dessen. Hat sich Schlegels Auffassung seit seiner Frühphase in mancherlei Hinsicht auch geändert, so ist das Prinzip, das allem zugrunde liegt, jedoch dasselbe geblieben. Es steckt sowohl in der Forderung nach einer öffentlichen Bildung zur Fundierung einer objektiven Poesie als auch in der Forderung nach einer neuen Mythologie wie auch im Postulat einer Universalpoesie. In allem kommt ein und derselbe Gedanke zum Ausdruck: etwas zu schaffen, das einheitlich ist in einer Zeit der empfundenen Entzweiung und Zerrissenheit, das in seiner Einheit allgemein verbindlich ist und orientierenden Charakter besitzt. Das alles wird auf die Poesie projiziert. Der Einheitsgedanke bestimmt bis zum Ende Schlegels gesamtes Poesiekonzept.

Seine wesentlichen Gedanken zur Universalpoesie formuliert Schlegel in folgendem zentralen *Athenäums*-Fragment, worin das romantische Poesiekonzept in seinen grundlegenden Ansichten zum Ausdruck kommt:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...]. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. [...] Die romantische

¹ Vgl. Hoff, Ansgar Maria: Das Poetische der Philosophie. Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida. Bonner Diss. 2000, S. 40 f. (Künftig zitiert: Hoff).

Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden [...]. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.¹

Bereits im ersten Satz stellt Schlegel die beiden wesentlichen Eigenschaften der Poesie heraus: zum einen ihre Universalität, zum anderen ihre Progression im Rahmen ihrer Unabgeschlossenheit. Die Unabgeschlossenheit der Poesie ist kein neuer Aspekt, den Schlegel einbringt, sondern findet bereits im *Studium*-Aufsatz Erwähnung: "Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich [...]."² Im Gegensatz zum *Studium*-Aufsatz ist dieser Zug des Unabgeschlossenen inzwischen aber ein eindeutiger Vorzug der Poesie bzw. zu ihrer Überlegenheit gegenüber der Dichtung der Alten aufgestiegen. Poesie wird insgesamt zu einer Idee von Unendlichkeit. Das Unendliche, das zugleich Gegenstand der Philosophie ist, wird zum Mittelpunkt, dem die Poesie progressiv zustrebt, ohne dass jemals ein Abschluss in Aussicht steht, wodurch die Poesie immer steigerungsfähig bleibt. Bei genauer Betrachtung bedeutet Progression aber auch, dass die Poesie nicht festlegbar ist und es Schlegel bei dieser Annahme im Grunde nicht gelingen kann, gültige Aussagen über die Poesie zu treffen, wenn sie sich unaufhörlich entwickelt. Es handelt sich bei der Universalpoesie um ein im Unendlichen verbleibendes Ziel, das den Bezugspunkt romantischer Dichtung darstellt und ihre Progression aufrechterhält. Ihre endlose Vervollkommnung wird zu ihrer Bestimmung. Hierin spiegelt sich ganz allgemein der Fortschrittsgedanke des Menschen wider, der auf die Poesie übertragen wird und bei Schlegel in der progressiven Universalpoesie seinen Ausdruck findet.³ Romantische Poesie bedeutet im Wesentlichen unendliches Fortschreiten. Sie unterliegt ständiger Entwicklung, ohne dass diese zu einem Ende gelangt. Darin enthalten ist aber auch die Aussichtslosigkeit, das Ziel zu erreichen, und genau hierin liegt die Problematik einer progressiven Universalpoesie. Weshalb sollte die Poesie einem Ziel zustreben und sich diesem annähern, das ins Unendliche verlagert ist und damit unerfüllt bleiben muss? Die Vorstellung Schlegels, die Poesie könne sich dem Ziel unendlich annähern, ist an sich paradox, denn jede Form der Annäherung steht im Widerspruch zum Unendlichen, weil es gerade im Wesen des Unendlichen liegt, dass man es weder erreichen noch sich ihm annähern

¹ Schlegel: *Athenäums*-Fragmente, S. 38 f.

² Ders.: *Studium*-Aufsatz, S. 176.

³ Vgl. Pikulik, S. 22 f.

und den Abstand zum Unendlichen verringern kann. Andernfalls wäre es nicht das Unendliche, sondern ein Ziel, dessen Entfernung zwar sehr groß wäre, das aber dennoch einen Endpunkt aufweisen und seine Unendlichkeit einbüßen würde.

Schlegel hält in seinem Poesiekonzept nicht nur den progressiven Verlauf der Poesie fest, sondern auch, dass es sich um eine Universalpoesie handelt. Damit postuliert er die Vermischung all dessen, was bisher durch Grenzen getrennt war, und zwar nicht nur auf Ebene der Poesie. Es sollen nicht nur literarische Gattungen und Formen vermengt werden, wozu der Roman geeignet erscheint, vielmehr soll die Poesie Bereiche in sich aufnehmen, die außerhalb von Kunst stehen. Was Schlegel im *Studium*-Aufsatz noch verurteilt, nämlich das Missachten bestehender Grenzen, wird nun zu seiner zentralen Forderung. Auf diese Weise hat sich die einstmalige Krise der Poesie in ihr Gegenteil gekehrt. Die Linie zwischen Poesie und Wirklichkeit löst sich auf, indem sich die Poesie nicht literarische Bereiche einverleibt und indem sie sich anmaßt, der einzige Zugang zur Welt zu sein. Sie geht eine Verbindung mit dem Leben ein. Universalpoesie heißt folglich Präsenz der Poesie in allen Bereichen der Wirklichkeit. Im *Gespräch über die Poesie* heißt es: "In einem idealischen Zustande der Menschheit würde es nur Poesie geben; nämlich die Künste und Wissenschaften sind alsdann noch eins."¹ Wenn Schlegel versucht, der Poesie auf außerpoetischem Gebiet Geltung zu verschaffen, so strebt er hauptsächlich eine Vereinigung von Poesie und Philosophie an. So heißt es explizit in den *Kritischen Fragmenten*: "Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein."² In den *Athenäums*-Fragmenten wiederholt Schlegel seine Forderung: "Was sich tun läßt, solange Philosophie und Poesie getrennt sind, ist getan und vollendet. Also ist die Zeit nun da, beide zu vereinigen."³ Philosophie und Poesie sind immer wieder Gegenstand von Schlegels Fragmenten. Seine progressive Universalpoesie ist deshalb auch eine Poesie mit philosophischem Interesse. Die bisherige philosophische Auseinandersetzung mit dem Unendlichen wird nun auf poetischer Ebene geführt und der Gegenstand der Philosophie auf die Poesie übertragen, weil sich die Philosophie ohne Zuhilfenahme der Poesie nicht in der Lage sieht, den Gedanken des Unendlichen direkt zum Ausdruck zu bringen. Das heißt, Poesie kommt erst durch die Philosophie mit dem Thema des Unendlichen in Berührung. Mit ihren Mitteln soll sie das Unendliche zur Darstellung bringen. Die dichterische

¹ Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 505.

² Ders.: *Kritische Fragmente*, S. 22.

³ Ders.: *Athenäums*-Fragmente, S. 102.

Einbildungskraft soll leisten, wozu sich die Philosophie nicht imstande fühlt.¹ Der Dichter muss eine Vorstellung vom Unendlichen mitbringen, denn nur "derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat"². Dieses Streben nach dem Unendlichen, sei es nun in Philosophie oder Poesie, ist nichts anderes als der Ausdruck eines religiösen Verlangens. Poesie und Philosophie verweisen laut Schlegel auf dasselbe. Deshalb schreibt er:

Poesie und Philosophie sind, je nachdem man es nimmt, verschiedene Sphären, verschiedene Formen, oder auch die Faktoren der Religion. Denn versucht es nur, beide wirklich zu verbinden, und ihr werdet nichts anders erhalten als die Religion.³

Angestrebt wird eine Art Rückführung der Welt zum Unendlichen, das sie aus den Augen verloren hat. Poesie soll es näher bringen.

Niemand hat die Kunst so sehr in den Dienst des Absoluten gestellt wie Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Bei ihm findet die Verknüpfung der Kunst mit der philosophischen Vorstellung vom Absoluten ihren stärksten Ausdruck. Das unterscheidet ihn beispielsweise von jemandem wie Kant, der das Schöne nicht in Bezug zum Absoluten setzt. Aus der Sicht Schellings, dessen Philosophie ähnlich wie bei Fichte auf dem Ich aufbaut und der Frage nach absoluter Identität nachgeht, ohne hier auf den Unterschied zwischen Schelling und Fichte näher einzugehen, ist ausschließlich die Kunst imstande, die absolute Identität objektiv darzustellen, während die Philosophie dies nur subjektiv tun kann. Bei ihm wird die Kunst nur in ihrer Beziehung zum Absoluten definiert.⁴ Die Darstellung des Absoluten meint nichts anderes, als dass sie die Gegensätze von Realem und Idealem, Bewusstlosem und Bewusstem, Unendlichem und Endlichem aufhebt, so dass Schelling sagen kann, dass das Kunstwerk ein "Unendliches endlich"⁵ darstellt. Das Kunstwerk als ein Endliches ist imstande, ein Unendliches darzustellen.⁶ Die Kunst vermag zu leisten, wozu die Philosophie nicht imstande ist, wodurch sie der Philosophie überlegen ist:

Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transscendentale ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet,

¹ Vgl. Hoff, S. 18.

² Schlegel: Ideen. In: Kritische Schriften, S. 90.

³ Ebd., S. 94.

⁴ Vgl. Meyer, Heinz: Kunst, Wahrheit und Sittlichkeit. Hildesheim 1989 (= Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie. Kleine Reihe 9), S. 256 f. (Künftig zitiert: Meyer).

⁵ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph v.: Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke. 1. Abt., Bd. 3: 1799.1800. Stuttgart u. Augsburg 1858, S. 620 (Künftig zitiert: Schelling).

⁶ Vgl. Berg, Robert Jan: Objektiver Idealismus und Voluntarismus in der Metaphysik Schellings und Schopenhauers. Münsterische Diss. Würzburg 2003 (= Epistemata. Reihe Philosophie 1979), S. 239 (Künftig zitiert: Berg).

was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß.¹

Das heißt, das absolute Ich kommt ausschließlich in der Kunst zur Darstellung und nicht in Geschichte oder Natur. Wie bei keinem anderen erhält die Kunst eine derartige Bedeutung. Die Philosophie ist auf die Kunst angewiesen und wird zu einem Teil von Schellings philosophischem System. Es handelt sich aber nicht mehr um die intellektuelle, sondern um die ästhetische und gleichzeitig objektive Anschauung, in der die absolute Identität erfolgt. Die Erfahrung des Absoluten erfolgt somit nur über die Kunst.² Auf diese Weise wird verständlich, weshalb die Kunstphilosophie Schellings, die die Trennung von Kunst, Philosophie und Wissenschaft aufhebt, bei den Romantikern so positiv aufgenommen wurde.³

Der Einfluss des Idealismus schlägt sich bei Schlegel deutlich in der Poesie nieder. In Analogie zur Transzendentalphilosophie bezeichnet er die Poesie als Transzendentalpoesie, was er im 238. *Athenäums*-Fragment formuliert:

Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte.⁴

In ihr treffen Poesie und Philosophie aufeinander. Der Kern der Transzendentalpoesie ist der, dass sie nicht mehr nur Poesie ist, sondern mit dem Dargestellten zugleich auch sich selbst zur Darstellung bringt. Damit drückt Schlegel den Prozess der Selbstreflexion aus, der in ihr stattfindet, wodurch die Poesie der Transzendentalphilosophie nacheifert, die sich mit den Bedingungen der Erkenntnis auseinandersetzt. Poesie kreist in dieser Form nur noch um sich selbst. Sie soll "in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein", und zwar in Anlehnung an die Transzendentalphilosophie, die "das Produzierende mit dem Produkt" darstellt und "im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens"⁵ enthält. Schlegel und seine Zeitgenossen geben sich nicht mehr damit zufrieden, dass Poesie nur Dichtung, d. h. reine Darstellung, sein soll, weil sie sich weit mehr von ihr erhoffen, nämlich einen Einfluss

¹ Schelling, S. 627 f.

² Vgl. Knatz, Lothar: *Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*. Bremer Habil.-Schrift. Würzburg 1999, S. 184.

³ Vgl. Berg, S. 229.

⁴ Ders.: *Athenäums-Fragmente*, S. 53.

⁵ Ebd.

auf bzw. Geltung in der Wirklichkeit. Schlegel gibt die Reflexion innerhalb der Poesie mit einer Spiegelmetapher wieder, um ihre Fähigkeit zum Ausdruck zu bringen, sich ins Unendliche zu potenzieren. Diese Reflexion vervielfacht sich "in einer endlosen Reihe von Spiegeln"¹ – ein ins Endlose gehender Prozess wird mit dem Werk in Gang gesetzt – und ist integraler Bestandteil der Poesie selbst. Transzendentalpoesie ist daher Poesie und endlose Reflexion ihrer eigenen Prinzipien in Form von Poesie. Sie macht sich zu ihrem eigenen Gegenstand, indem sie sich selbst mit darstellt. Das dichterische Produkt setzt sich folglich zusammen aus einem Teil, der reine Dichtung ist, und einem zweiten Teil, der aus Selbstreflexion besteht. Man könnte nun den Vorwurf erheben, dass beide Teile nicht auseinander zu halten sind, weil auch die Reflexion im Grunde nur Darstellung ist, sofern sie fester Bestandteil des Werkes ist. Doch vor dem Hintergrund, dass Schlegel insgesamt die Überwindung aller trennenden Faktoren fordert, steht es in Einklang mit seinem Poesieentwurf, dass Poesie und Poesie der Poesie ineinander übergehen. Eine Differenzierung ist gar nicht erwünscht. Aus diesem Grund bezeichnet er diese Reflexion als Poesie der Poesie, da sie als Element des Poesieprodukts letztendlich selbst Poesie ist.

3.5.3.1 Die romantische Ironie

Das wesentliche Element von Schlegels Universal- bzw. Transzendentalpoesie ist die romantische Ironie. Das Ironieverständnis Schlegels ist allerdings nicht mehr das der herkömmlichen Redefigur, in der Gesagtes und Gemeintes in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander stehen. Vielmehr handelt es sich um eine auf Sokrates zurückgehende philosophische Vorgehensweise, sich der Wahrheit anzunähern, indem man einen Standpunkt, den man einnimmt, zugunsten eines anderen verwirft und diesen wiederum für eine andere Position aufgibt usw. Die Bedingtheit des eingenommenen Standpunktes wird erkannt, der daraufhin fallen gelassen wird. Dieser Prozess ist unendlich, weil der "Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten"² unauflöslich ist. Jede neu erreichte Position wird immer wieder als bedingt erkannt und verworfen. Auf diese Weise vollzieht sich der Wechsel von Selbstschöpfung, indem ein Standpunkt eingenommen wird, und Selbstvernichtung, wenn

¹ Ebd., S. 39.

² Ders.: Kritische Fragmente, S. 20.

dieser wieder aufgegeben wird. Die Ironie bringt somit den Unterschied zwischen Bedingtem und Unbedingtem, Endlichem und Unendlichem, Realem und Idealem erst zum Vorschein.¹

Schlegel geht es um die ästhetische Dimension des Begriffs der Ironie, die zwei Aspekte beinhaltet, nämlich die Frage nach dem künstlerischen Schaffensprozess und nach den Mitteln, die ästhetische Aussage zum Ausdruck zu bringen. Zum einen gibt die romantische Ironie die Haltung des Dichters zu seinem Werk bzw. sein Verhalten wieder, zum anderen ist damit auch die Ausführung im Werk gemeint.² Die romantische Ironie ist es, die die Aufgabe der Reflexion im Werk leistet. Wenn Schlegel einen Reflexionsprozess im Werk fordert, so ist es die romantische Ironie, durch die diese Forderung verwirklicht wird und zur Darstellung gelangt.³ Durch sie vermag sich der Dichter sowohl über sich selbst als auch über sein Werk reflektierend zu erheben. Das macht das Kunstschaffen zu einem bewussten Vorgang, weil der Dichter die Schaffensprinzipien ebenfalls darstellen muss.⁴ Der Prozess der Reflexion ist allerdings nicht spezifisch poetisch. "Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung"⁵, heißt es in den *Kritischen Fragmenten*. Diese Verstellung erfolgt im Gespräch, um den Gesprächspartner zu der Einsicht zu führen, dass sein anfängliches Wissen einem Nichtwissen weichen muss, woraus letztlich das Wissen um das Nichtwissen hervorgeht. Es handelt sich um eine philosophische Form der Gesprächsführung mit einer didaktischen Funktion, die grundsätzlich nichts mit Poesie zu tun hat. Daher sind sokratische und romantische Ironie nicht synonym. Schlegel übernimmt das Prinzip, etwas Erreichtes wieder zurückzunehmen, aus der Philosophie und überträgt es auf die Poesie. In seiner reflektierenden Leistung ist der Ironiebegriff Schlegels somit von rein philosophischer Bedeutung, der von ihm auf die Poesie beschränkt wird, wodurch er poetische Relevanz erhält. In ihm treffen Philosophie und Poesie aufeinander. Er ist das philosophische Element romantischer Poesie.⁶ In seinen *Kritischen Fragmenten* sagt Schlegel: "Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie [...]."⁷ Weiter heißt es in demselben Fragment:

Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im

¹ Vgl. Pikulik, S. 106 ff.

² Vgl. Strohschneider-Kohrs, S. 7 f u. S. 19.

³ Vgl. Behler, S. 246 f.

⁴ Vgl. Strohschneider-Kohrs, S. 49 u. S. 76.

⁵ Schlegel: Kritische Fragmente, S. 20.

⁶ Vgl. Strohschneider-Kohrs, S. 17.

⁷ Schlegel: Kritische Fragmente, S. 10.

Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.¹

Der Dichter schafft in seinem Werk nicht nur Fiktion, sondern muss ein Bewusstsein haben, die Faktoren des ganzen Schaffensprozesses zu überschauen. Er muss die Schaffensbedingungen reflektieren können. Dieses Bewusstsein kann er nur durch eine Distanz zu sich und seiner Kunst erlangen. Er muss sich folglich über beides erheben, indem er die Illusion, die er schafft, widerruft. Die Ironie ist die "freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg"². Sie versetzt den Dichter also in den Zustand, Abstand zu sich selbst zu gewinnen und sich und seine Kunst zu beobachten, und ist deshalb in erster Linie eine Haltung des Dichters. Anders formuliert, stellt Ironie die künstlerische Freiheit dar, über das dichterische Werk im Werk selbst zu reflektieren. Der Reflexionsprozess verbleibt somit nicht im Dichter, sondern wird von diesem mittels romantischer Ironie im Werk mit dargestellt und zu einem Teil der Poesie, nämlich zu Poesie der Poesie. Eine Reflexion über Poesie ist bei Schlegel daher nur durch Poesie selbst möglich. Die Poesie macht sich Gedanken über sich selbst.

Schlegels Theorie von der romantischen Ironie ist der bestimmende Teil seines Poesiekonzepts, der die Poesie als Transzendentalpoesie ausmacht, weil durch Ironie die Reflexion im Werk verwirklicht wird. Sein Ironiebegriff ist jedoch nicht mit seiner Vorstellung zu vereinbaren, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Der Dichter baut zunächst einen Schein auf, der dann mittels Ironie wieder aufgelöst wird, indem sich der Dichter einschaltet und dem Leser ins Gedächtnis ruft, dass es sich bei dem Gelesenen nur um eine Illusion handelt. Dieses Vorgehen kann den Unterschied zwischen Kunst und Leben nur vertiefen und dem Bestreben der Romantiker, die Welt zu poetisieren, nur zuwiderlaufen.³

Eine Poesie, deren Darstellungsprinzip die romantische Ironie ist, wie sie Schlegel definiert, hebt den ästhetischen Anspruch von Literatur und führt sie weg von ihrem rein unterhaltenden Wert, weil sie vom Leser eine Leistung erfordert, nämlich die im Text enthaltene Ironie zu realisieren, denn der Leser wird nicht mehr nur mit Poesie, sondern gleichzeitig auch mit ihrer unendlichen Reflexion konfrontiert. Aber es muss deutlich sein, dass diese Poesie aufgrund des schwierigen Verständnisses im Grunde nur an einen

¹ Ebd., S. 11.

² Ebd., S. 21.

³ Vgl. Hoinkis, Tim: Lektüre, Ironie, Erlebnis. System- und medientheoretische Analysen zur literarischen Ästhetik der Romantik. Diss. masch. Bochum 1997, S. 53.

auserlesenen Rezipientenkreis gerichtet sein kann, weil der durchschnittliche, an Unterhaltung orientierte Leser die reflexiven Elemente eines Werkes nicht erkennt und überliest, gerade weil der reale Leser mit Poesie als Unterhaltung und nicht als Reflexion rechnet. Schlegels Poesie kann daher nur an einen idealen Leser gerichtet sein, dessen er sich durchaus bewusst ist:

Der synthetische Schriftsteller konstruiert und schafft sich einen Leser, wie er sein soll; er denkt sich denselben nicht ruhend und tot, sondern lebendig und entgegenwirkend. Er läßt das, was er erfunden hat, vor seinen Augen stufenweise werden, oder er lockt ihn, es selbst zu erfinden. Er will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern er tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Symposie.¹

Eine Poesie, wie Schlegel sie beschreibt, ist philosophisch so überladen, dass ihr letztlich nur ein konstruierter, fiktiver Leser gewachsen ist. Darüber hinaus ist auch der Dichter, der nicht die notwendigen philosophischen Kenntnisse mitbringt, dem Poesiekonzept Schlegels nicht gewachsen, weil die philosophischen Ideen des 18. Jahrhunderts das Gerüst für Schlegels Ästhetik liefern, ohne die sein Konzept nicht zu verstehen ist.

3.6 Die Romantisierung der Welt bei Novalis

Die Transzendentalphilosophie ist wie bei Schlegel elementarer Bestandteil der Ästhetik Friedrich von Hardenbergs bzw. Novalis'. Das gleiche ausgeprägte philosophische Interesse sowie Novalis' Freundschaft zu Schlegel bedeuten allerdings nicht die Kongruenz ihrer ästhetischen Anschauung. Der von Novalis geprägte Ausdruck des magischen Idealismus gibt Kant und Fichte als philosophischen Kontext klar zu erkennen, bezieht sich allerdings nicht mehr auf die Philosophie, sondern auf die Poesie. Ob man sich nun mit dem Philosophen, dem Dichter oder dem Ästhetiker Novalis befasst, ist vor dem Hintergrund, dass alle von demselben grundlegenden Gedanken geleitet wurden, unerheblich: Dieser Grundgedanke setzt ein anfängliches Absolutes voraus, das als unerreichbares Ziel in Form eines goldenen Zeitalters fixiert wird, in welchem die Trennung von Subjekt und Objekt aufgehoben werden soll. Jede Betätigung, auf welchem Gebiet auch immer, bleibt deshalb eine Auseinandersetzung Novalis' mit dem ursprünglichen Absoluten, dem Unbedingten bzw. der Einheit. "Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge"², lautet gleich das erste Fragment seiner *Vermischten Bemerkungen* und weist auf die Seinsproblematik hin, die

¹ Schlegel: Kritische Fragmente, S. 21 f.

² Novalis: Vermischte Bemerkungen. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 226 (Künftig zitiert: Novalis: Vermischte Bemerkungen).

in die Poesie hineingetragen wird, weil sein Jahrhundert nicht imstande war, sie zu lösen. Er beschreibt das Philosophieren, das zu keiner Lösung führt, als

eine unendliche Thätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfnis nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde¹.

Novalis schließt hiermit aus, dass die Philosophie imstande ist, das Ziel, dem sie zustrebt, zu erreichen. Selbst wenn Teile seiner Studien naturwissenschaftlicher Art sind, stehen sie immer in Zusammenhang mit dem Absoluten. Allerdings verlagert er den Zugang zu den Geheimnissen der Welt von den Naturwissenschaften auf die Poesie: "Nur ein Künstler kann den Sinn des Lebens errathen."² Wie stark das philosophische oder naturwissenschaftliche Interesse bei Novalis auch ist, bleibt die Poesie stets das Zentrum. Kunst soll im Grunde das vollbringen, wozu Philosophie und Wissenschaft nicht imstande sind: die Entzifferung der Welt.

Novalis trägt seine Gedanken über Poesie nicht in derselben kompakten Weise wie etwa Schlegel vor. Es liegen keine ausführlichen ästhetischen Schriften von ihm vor, die sich ausschließlich mit dem Thema "Kunst" und "Poesie" auseinandersetzen. Es gibt einige Fragmente, die mit *Poësie* überschrieben sind und daher explizit auf den dichterischen Bereich verweisen, und andere, die unter *Poëticismen* zusammengefasst sind. Zudem findet sich ästhetiktheoretisches Material in den Studien über Goethes *Wilhelm Meister*. Ansonsten liegen seine Äußerungen über Poesie verstreut in seinen Schriften vor, die meist in Fragmenten mit notizartigem Charakter vorgetragen sind. Die verstreuten ästhetischen Gedanken Novalis' machen es also schwer, den Philosophen, den Ästhetiker und den Dichter strikt voneinander abzugrenzen.

3.6.1 Fichte als philosophisches Fundament von Novalis' Ästhetik

Hat Kant von dem "Ding an sich" gesprochen und behauptet, dass das menschliche Erkenntnisvermögen keinerlei Zugriff darauf habe, so hat er die Existenz der Dinge damit keineswegs negiert. Trotz allem existiert in seiner Philosophie eine von menschlicher Erkenntnis unabhängige reale Welt, die für den Menschen lediglich unter den von ihm konstatierten subjektiven Bedingungen von Raum und Zeit wahrnehmbar ist und deshalb

¹ Ders.: Fichte-Studien. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 180 (Künftig zitiert: Novalis: Fichte-Studien).

² Ders.: Poëticismen. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 351 (Künftig zitiert: Novalis: Poëticismen).

keine absolute Erkenntnis zulässt. Das Streben nach vollkommener Erkenntnis wird damit zum unendlichen Akt, weil sie unrealisierbar bleibt. Johann Gottlieb Fichte treibt den Ansatz Kants auf die Spitze und meint nicht nur, dass der Mensch die "Dinge an sich" nicht erkennen könne, sondern vor allem, dass es diese überhaupt nicht gebe. Die Überlegungen dieser Philosophie finden jenseits einer existierenden Materie statt, die zu einem Erdachten wird.

Die Welt ist nur ein Produkt des menschlichen Geistes, in einem notwendigen Akt hervorgebracht, damit das so genannte Ich sich seiner eigenen Identität bewusst wird; denn es erkennt sich nur in Abgrenzung zu einem Anderen. Das Ich muss die Welt als Nicht-Ich konstruieren, damit es von sich selbst weiß.¹ Das grundsätzliche transzendentalphilosophische Erkenntnisproblem wird folglich zum Identitätsproblem, weil es nicht mehr darum geht, die Welt zu erkennen, sondern sich selbst. "Der Geist führt einen ewigen Selbstbeweis"², schreibt Novalis und verweist damit auf ebendieses Problem. Der Akzent liegt bei Fichte auf dem Ich, dem aus seiner Sicht einzig real Existierenden, und darauf, wie es sich begreifen kann. Der Zugang zur Welt kann laut Fichte also nur über die Erkenntnis des Ich erfolgen.³ Damit ist seine Ich-Philosophie der höchste Ausdruck des Subjektivitätsverständnisses um 1800. Indem sie die Welt zu einer Schöpfung des Ich erklärt, wird diese – analog zur Kunst – auf ein Konstruiertes reduziert, das einem fiktiven Phantasieprodukt entspricht. Die Welt verliert dadurch ihren Status als Realität.⁴

Setzt man die produzierende Anlage des Ich mit der Genietätigkeit gleich, bei welcher der Geist ebenfalls hervorbringend wirkt, ergibt sich daraus, dass der Mensch an sich Genie ist. Dadurch, dass Fichte ein produzierendes Ich zum Ausgangspunkt erhebt, schafft er also ideale Voraussetzungen für ein autonomes Kunstverständnis, zumal seine Philosophie ohne Einbildungskraft gar nicht auskommt. Wenn das Ich so frei ist, ein Nicht-Ich zu schaffen, dann ist der Künstler erst recht frei in der Hervorbringung seines Werkes: "Es können *wunderbare Kunstwercke* hier entstehn – wenn man das Fichtisiren erst artistisch zu treiben

¹ Vgl. Volkmann-Schluck, Karl-Heinz: Von der Wahrheit der Dichtung. Interpretationen; Plato, Aristoteles, Shakespeare, Schiller, Novalis, Wagner, Nietzsche, Kafka. Würzburg 1984 (= Elementa 30), S. 121 f. (Künftig zitiert: Volkmann-Schluck).

² Novalis: Vermischte Bemerkungen, S. 228.

³ Vgl. Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart 2001, S. 90 (Künftig zitiert: Kremer).

⁴ Vgl. Pikulik, S. 38.

beginnt"¹, schlussfolgert Novalis aus dieser Philosophie. Die Autonomie des Ich bedeutet gleichzeitig die Autonomie des Künstlers. Dieser kann sich durch Fichte nur bestätigt fühlen.

Das Ich bildet bei Fichte das Fundament seiner Philosophie, die er 1794 in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* darlegt. Die Philosophie sah sich seit langem mit dem Problem konfrontiert, welches bestimmte, d. h. vor aller Erfahrung liegende Wissen der Mensch haben kann, das nicht anfechtbar ist und absolute Objektivität beanspruchen darf. Aufgrund von Kant fallen alle Dinge heraus, weil der Mensch nur die Erscheinung, nicht aber das eigentliche Ding aufnimmt. Aus Fichtes Sicht ist diese Objektivität, nach der die Philosophie so angestrengt sucht, jenseits der Dinge im absoluten Ich zu finden, indem er es so konzipiert, dass es keiner äußeren Faktoren bedarf, um zu sein, und daher absolut ist. Dieses absolute Ich, das nicht mit dem Individuum gleichzusetzen ist, sondern in einem allgemeinen, überindividuellen Sinne zu verstehen ist, weil sonst jedes individuelle Ich seine eigene Welt hätte², stellt den Ausgangspunkt aller Existenz dar. Folglich ist alles schon in diesem absoluten Ich enthalten. Es umfasst sowohl sich selbst als auch alles andere. Alle Erscheinungen sind bereits Teil des Ich, und nur auf dieser Grundlage existieren sie überhaupt, so dass man, durch Fichtes philosophische Brille betrachtet, tatsächlich nur noch von Erscheinungen und nicht von Dingen sprechen kann. Subjekt und Objekt bilden im absoluten Ich eine Einheit³, d. h. ein Absolutes. Will man also Wissen über die Welt erlangen, muss man zunächst Wissen über das Ich haben, weil die Welt ihren Ausgang im Ich nimmt. Jeder Versuch, die Welt zu begreifen, führt somit immer über das Ich. Obwohl aber das absolute Ich existiert, hält Fichte fest, dass das Ich nichts von dessen Existenz weiß und zunächst ein Bewusstsein – ein *Selbstbewusstsein* – darüber erlangen muss. Fichte geht es vornehmlich um die Frage dieser Bewusstseinsbildung.⁴ Im Zustand des absoluten Ich, das jenseits jeder sinnlichen Erfahrung liegt, ist demnach noch keinerlei Wissen vorhanden. Dies entsteht erst mit der ersten Handlung, in welcher sich das Ich selbst setzt, der so genannten Tathandlung, die die ursprünglichste Handlung darstellt und allem Bewusstsein vorausgeht und dessen Bedingung darstellt. Hierbei handelt es sich nicht um einen Reflexionsakt, der auf

¹ Novalis: Logologische Fragmente. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 314 (Künftig zitiert: Novalis: Logologische Fragmente).

² Vgl. Rohs, Peter: Johann Gottlieb Fichte. München 1991 (= Beck'sche Reihe 521), S. 50 ff.

³ Vgl. Neumann, Michael: Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche. Münsterische Habil.-Schr. Frankfurt a. M. 1991 (= Das Abendland. Forschungen zur Geistesgeschichte europäischen Geisteslebens. Neue Folge 19), S. 70.

⁴ Vgl. Widmann, Joachim: Johann Gottlieb Fichte. Einführung in seine Philosophie. Berlin, West 1982 (= Sammlung Göschen 2219), S. 47.

etwas zurückblickt, sondern um einen Setzungsakt, der etwas hervorbringt. Grundsätzlich geht es jedoch nicht darum, etwas hervorzubringen, sondern Wissen über etwas zu erlangen, das eigentlich schon da ist. Mit dem Bewusstsein entsteht am Ende ein Wissen um das schon vorhandene absolute Ich, in welchem Subjekt und Objekt identisch sind. Dieses Wissen ist nicht auf empirischem Wege erfolgt. Was entstanden ist, ist lediglich ein nicht sinnliches Selbstbewusstsein, das Fichte als intellektuelle Anschauung¹ bezeichnet, in welcher die absolute Einheit von Subjekt und Objekt gegeben ist. Indem sich das Ich durch die Tathandlung selbst setzt, hält es Folgendes fest: "Ich = Ich", so Fichtes Grundsatz von der Identität. Mit dem Setzungsakt des Ich wird ein Ich erzeugt, und beide unterliegen der Identität. Subjekt und Objekt sind identisch, so dass sich sagen lässt: Subjekt = Objekt. Das Objekt, das ins Bewusstsein gebracht werden soll, liegt nicht außerhalb, sondern innerhalb des Subjekts und fällt daher mit diesem zusammen. Die einzige Differenz besteht darin, dass auf der einen Seite ein setzendes Ich als Subjekt steht und auf der anderen Seite ein gesetztes Ich als Objekt.²

Das auf diese Weise entstandene Selbstbewusstsein ist zwar ein unmittelbares, jedoch in genauem Sinne noch kein wirkliches Bewusstsein, weil die Gleichung "Ich = Ich" im Grunde nichts ausdrückt, als dass das Ich mit sich selbst identisch ist. Es drückt jedoch nicht aus, was das Ich ist. Wahres Bewusstsein entsteht daher erst, wenn das Ich auf etwas Ungleiches stößt, mit dem keine Identität besteht und von dem es sich unterscheiden kann. Deshalb setzt das Ich sich ein Nicht-Ich entgegen, womit Fichte letztlich die Existenz der Welt erklärt. Die Welt ist sozusagen die Notwendigkeit des Ich, sich ein Nicht-Ich zu setzen, um ein wahres Bewusstsein über sich zu erlangen. Erst dann ist das Ich tatsächlich bestimmbar. Andererseits lässt sich das Nicht-Ich auch nur durch das Ich bestimmen, denn erst wenn das Ich sich seiner bewusst ist, kann es ein Nicht-Ich setzen. Doch erst wenn das Nicht-Ich gesetzt ist, ist sich das Ich tatsächlich seiner bewusst. Aus diesem Grund müssen beide im absoluten Ich bereits gegeben sein.³ Eine erste Problematik zeichnet sich also ab: Bewusstsein kann erst durch ein Nicht-Ich entstehen, muss dem Nicht-Ich paradoxerweise jedoch vorausgehen.

¹ Während die intellektuelle Anschauung auch Ausgangspunkt von Friedrich Wilhelm Schellings Philosophie ist, lehnt Kant sie ab, weil die Anschauung aus seiner Sicht nicht frei von den äußeren Dingen sein kann.

² Vgl. Loheide, Bernward: Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantischen Diskurs. Münsterische Diss. Amsterdam u. a. 2000 (= Fichte-Studien-Supplementa 13), S. 29 ff. (Künftig zitiert: Loheide).

³ Vgl. ebd., S. 33.

In dem Augenblick, wo sich das Ich ein Nicht-Ich entgegensetzt, ist es nicht mehr absolut, weil das Nicht-Ich es begrenzt. Das Auftreffen von Ich und Nicht-Ich im Rahmen der Absolutheit würde laut Fichte beide gegeneinander aufheben. Wird nämlich im Ich ein Nicht-Ich entgegengesetzt, dann verschwindet das im Ich gesetzte Ich als Folge des Entgegensetzens. Die Identität "Ich = Ich" wäre damit aufgehoben, weil das Gesetzte im Ich verloren geht, sobald das Entgegensetzen stattfindet. Räumlich vorgestellt, muss das Ich den Platz im Ich räumen, weil er dann vom Nicht-Ich besetzt wird. Sie können demnach unter diesen Bedingungen nicht gleichzeitig sein bzw. vorgestellt werden. Ohne das gesetzte Ich kann es aber auch zu keinem Entgegensetzen des Nicht-Ich kommen. Für das Ich stellt sich also das Problem, dass es ein Entgegensetzen braucht, um zu sein, jedoch nicht sein kann, wenn entgegengesetzt wird. Der Widerspruch liegt folglich darin, dass das Ich erst durch den Aspekt sein kann, der es negiert und vernichtet. Ich und Nicht-Ich stehen sich als These und Antithese gegenüber. Dem versucht Fichte entgegenzuwirken, indem im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegengesetzt wird. Sein Lösungsvorschlag sieht so aus, dass im Ich ein eingeschränktes Ich nicht mehr alles Sein für sich beansprucht, sondern Raum für ein Nicht-Ich lässt, das ebenfalls eingeschränkt ist und Platz lässt für ein Ich. Ich und Nicht-Ich wären dadurch teilbar und damit endlich. Die drohende Aufhebung beider wird zu einer Einschränkung, die die absoluten Ansprüche des Ich beschränkt. Durch einen so genannten Machtspruch der Vernunft werden die Ansprüche von Ich und Nicht-Ich zwar akzeptiert, jedoch nicht in einem absoluten, sondern in einem relativen Sinne, d. h. nur zum Teil. Ich und Nicht-Ich heben sich demnach nur zum Teil auf, während ein anderer Teil unbeschadet bleibt. Im absoluten Zustand beider wäre dies nicht möglich. Das Ich ist aufgrund dieser Umstände sowohl absolut als auch teilbar. Laut Fichte ist es in gegensatzlosem Zustand absolut, während es in Opposition zum Nicht-Ich endlich ist.¹ In dieser Form erhält sich Fichte sein philosophisches Gedankenspiel von Setzen und Entgegensetzen, von Ich und Nicht-Ich aufrecht. Der Widerspruch wird bei ihm durch sein These-Antithese-Synthese-Schema philosophisch weggedacht.

Im Moment der Synthese kommt die so genannte produktive Einbildungskraft zum Zuge, denn sie hält das Gegensätzliche zusammen. Wie bereits ausgeführt, würde das Ich mit dem Erscheinen des Nicht-Ich verschwinden, aber das Nicht-Ich kann nicht erscheinen, wenn das Ich verschwunden ist. Für den Verstand würde das Erscheinen des einen das

¹ Vgl. Janke, Wolfgang: Fichte. Sein und Reflexion – Grundlagen der kritischen Vernunft. Berlin 1970, S. 98 ff.

Verschwinden des anderen bedeuten. Die Einbildungskraft bewirkt nun, dass dasjenige, das im Verschwinden begriffen ist, so lange in der Schwebelage gehalten wird, bis das andere erschienen ist. Dadurch ist es zwar nicht wirklich da, aber auch nicht aufgehoben. Damit misst Fichte der Einbildungskraft eine unverzichtbare Rolle bei, denn ohne sie würde sich alles gegeneinander aufheben. Sie stellt bei ihm eine existentielle Notwendigkeit dar, was für den Künstler um 1800 die eigentliche Anziehung der Philosophie Fichtes ausmachte. Immerhin handelt es sich hierbei um das wesentliche Vermögen des Künstlers, das Fichte philosophisch fundiert. Obwohl das Ich die Welt durch sich selbst konstruiert und es Fichte zufolge nur einem geistigen Produkt gegenübersteht, weiß es gar nichts mehr davon, dass es die Welt als Nicht-Ich gesetzt hat. Weil das Ich sich nicht mehr daran erinnert, hält es die Welt für echt und real und von ihm unabhängig, wenngleich es ein im Ich gesetztes Nicht-Ich ist, das keinerlei Realitätsanspruch besitzt. Dies ist deshalb so, weil die Einbildungskraft eine unbewusste Kraft darstellt und sich das Setzen, Entgegensetzen und Einschränken im vorbewussten Rahmen vollzogen haben. Die produzierende Einbildungskraft ist in dem, was sie produziert hat, nicht mehr ersichtlich.¹

Novalis hat sich eingehend mit der Philosophie Fichtes auseinandergesetzt. Grundsätzlich folgt er dessen philosophischer Linie, die sich in einer Absage an die sinnlich wahrnehmbare Welt und an die sinnliche Erkenntnis äußert und den Geist zum Ausgangspunkt macht: "Zur Welt suchen wir den *Entwurf* – dieser Entwurf sind wir selbst – Was sind wir? *personifizierte allmächtige Punkte*."² Ein anderes Mal heißt es: "Der Mensch ist eine Analogiequelle für das Weltall."³ Zentral ist aber vor allem folgende Aussage:

Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten – [...] Die Außenwelt ist die Schattenwelt – Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich.⁴

Die Welt verliert ihren Daseinsstatus, und das eigentliche Sein wird ins Innere verlagert. Die Außenwelt ist lediglich ein Störfaktor, der den Blick auf das Sein trübt. Daher muss dieser "Schattenkörper hinweggerückt"⁵ werden.

Novalis' *Fichte-Studien* beginnen dennoch unmittelbar mit einer Kritik an Fichte:

¹ Vgl. Loheide, S. 44 f.

² Novalis: *Poëticismen*, S. 325.

³ Ders.: *Teplitzer Fragmente*. In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2, S. 399 (Künftig zitiert: Novalis: *Teplitzer Fragmente*).

⁴ Ders.: *Vermischte Bemerkungen*, S. 232.

⁵ Ebd.

In dem Satze a ist a liegt nichts als ein Setzen, Unterscheiden und verbinden. Es ist ein philosophischer Parallelismus. [...] Das Wesen der Identität läßt sich nur in einen *Scheinsatz* aufstellen. Wir verlassen das Identische um es darzustellen [...] es *geschieht*, was schon Ist – natürlich durch imaginaires Trennen und vereinigen – Oder wir stellen es durch sein Nichtseyn, durch ein Nichtidentisches vor – Zeichen – ein bestimmtes für ein gleichförmig bestimmendes [...].¹

Indem Novalis von einem philosophischen Parallelismus spricht, hält er zunächst den tautologischen Charakter des Identitätssatzes fest.² Er sieht das Problem der Gleichsetzung "Ich = Ich" darin, dass diese Formulierung nicht imstande sein kann, eine Identität zum Ausdruck zu bringen. Sobald man versucht, die Identität sprachlich darzustellen, nimmt man eine Trennung vor. Die Darstellung der Identität erfolgt im Getrennten, indem auf der einen Seite das Ich als Subjekt und auf der anderen Seite als Objekt steht. In Wahrheit werde eine Relation ausgedrückt.³ Die Identität als Tatsache kann somit nicht gedacht werden, denn sobald man versucht, sich diese Identität als "Ich = Ich" vor Augen zu führen, befindet man sich Novalis' Ausführungen zufolge bereits im Bereich des Getrennten. Man muss also das absolute Ich trennen in ein setzendes und ein gesetztes Ich, um dann sagen zu können, sie seien identisch. Demzufolge geht Novalis davon aus, dass sich das Absolute nicht denken lässt.⁴ Er bestreitet die Möglichkeit, die Identität bzw. die Einheit, die Fichte vor allem Denken platziert, dem Denken zugänglich machen zu können. Das Denken und Reflektieren über die Identität bzw. das Absolute wird zur Barriere, die den Zugang zu Fichtes absolutem Ich, dem Ich der Identität, verwehrt. Novalis weicht daher auf den Begriff "Seyn" aus: "Nur aufs *Seyn* kann alle Philosophie gehn."⁵ Daher definiert er Bewusstsein nicht mehr über das Ich, sondern über das Sein: "Das Bewußtsein ist ein Seyn außer dem Seyn im Seyn."⁶ Mit "Seyn außer dem Seyn" meint Novalis "ein Bild des Seyns"⁷.

Seyn drückt gar keine absolute Beschaffenheit aus – sondern nur eine Relation des Wesens zu einer Eigenschaft überhaupt aus – eine Fähigkeit bestimmt zu werden. [...] Seyn drückt nicht Identität aus. Man weiß nichts von einem Ding, wenn man bloß weiß, daß es *ist*⁸,

¹ Ders.: Fichte-Studien, S. 8.

² Vgl. Barth, Andreas: Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Tübinger Diss. Heidelberg 2001 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 14), S. 235.

³ Vgl. Loheide, S.188 f.

⁴ Vgl. Lohse, Nikolaus: Dichtung und Theorie. Der Entwurf einer dichterischen Transzendentalpoetik in den Fragmenten des Novalis. Bonner Diss. Heidelberg 1988 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 81), S. 95.

⁵ Novalis: Fichte-Studien, S. 11.

⁶ Ebd., S. 10.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 156 f.

heißt es bei ihm. Er hält diesen Begriff für unverbindlicher, weil er meint, dass dieser weder Absolutheit noch Identität zum Ausdruck bringe.

Ein Wissen um die Identität mit sich selbst schließt Novalis aus, weil Wissen ein reflexives Phänomen ist, während Identität vor aller Reflexion lokalisiert ist. Es ist daher ausgeschlossen, das Absolute zu reflektieren. Daher wird das Wissen um das Absolute bei Novalis zu einem Gefühl um das Absolute. Man fühlt das Absolute, aber man weiß es nicht. Das Gefühl ist ein außerhalb der Reflexion befindlicher Zustand, der nicht mehr Wissensstatus besitzt, sondern unbewusst ist.¹ Novalis fasst es als Selbstgefühl auf, denn "das Ich fühlt sich selbst"². Über das Gefühl schreibt er: "Es muß ein Gefühl von innern, nothwendig freyen Verhältnissen seyn."³ Zudem kann das Gefühl sich "nicht selber fühlen"⁴, d. h., es kann nicht wieder auf sich selbst verweisen. Während also die Reflexion auf das absolute Ich das Ich teilt, birgt das Gefühl das reine Ich: "Wenn es fühlt, ist es Object, reines Ich – wenn es denkt, ist es Subject, getheiltes Ich."⁵ Im Gefühl steckt die Einheit, in der Reflexion die Spaltung. Fichtes ursprüngliches Wissen um Identität wird bei Novalis zu einem Gefühl der Identität. Am Anfang steht bei ihm also ein gefühltes absolutes Sein. Das Gefühl als Unbewusstes muss jedoch ins Bewusstsein gebracht und das Selbstgefühl, denn mehr ist es nicht, zum Selbstbewusstsein werden. Damit verlagert Novalis das Problem nur, ohne es tatsächlich zu lösen, denn es ist nicht mehr das Ich, dessen man sich bewusst werden muss, sondern das Gefühl. Die Reflexion auf das Ich erübrigt sich und wird zur Reflexion auf das Gefühl, denn das Gefühl muss auf irgendeine Art ebenfalls erschlossen werden. "Es läßt sich nur in der Reflexion betrachten – der Geist des Gefühls ist da heraus"⁶, schreibt Novalis, so dass eine Reflexion am Ende doch erforderlich erscheint. Folglich sind Gefühl und Reflexion bei Novalis unverzichtbar für das Selbstbewusstsein und "bewirken zusammen die Anschauung"⁷. Doch ist das, was die Reflexion erschließt, nicht das, was es in vorreflexivem Zustand war. Vor der Reflexion ist es Einheit, durch die Reflexion jedoch Geteiltes. Das Ich kann sich nur geteilt erkennen, ihm liegt aber die Einheit zugrunde: "Das reine Ich ist nicht

¹ Vgl. Schmaus, Marion: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne; Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübinger Diss. Tübingen 2000 (= Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge 92), S. 15 (Künftig zitiert: Schmaus).

² Novalis: Fichte-Studien, S. 9.

³ Ebd., S. 18.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 41.

⁶ Ebd., S. 18.

⁷ Ebd., S. 19.

anders getheilt, als insofern es Eins ist, und nicht anders Eins, als insofern es getheilt ist. Dis ist der berühmte Widerstreit im Ich [...]."¹ Für das Bewusstsein, dessen Standpunkt das Endliche ist, stellt es sich so dar, als würde es vom Endlichen aus zum Absoluten finden, obwohl das Absolute eigentlich den Ausgangspunkt darstellt und zum Endlichen führt. So notiert Novalis:

Im *Bewußtseyn* muß es *scheinen*, als gienge es vom Beschränkten zum Unbeschränkten, weil das Bewußtseyn von sich als dem Beschränkten ausgehen muß – und dis geschieht durchs *Gefühl* – ohnerachtet das Gefühl, *abstract* genommen, ein Schreiten des Unbeschränkten zum Beschränkten ist – diese umgekehrte Erscheinung ist natürlich.²

In einem anderen Fragment schreibt er: "Das Unbedingte müssen wir aus den Bedingten, das Bedingte aus dem Unbedingten erklären."³ Die Reflexion bringt nur eine verkehrte Ordnung zum Vorschein, d. h. ein verkehrtes Bewusstsein vom Absoluten: "Das Bild ist immer das Verkehrte vom Seyn."⁴ Novalis spricht dabei vom "Ordo inversus"⁵, um die Verkehrung zum Ausdruck zu bringen. Dem Ganzen liegt sein Gebrauch des Begriffs "Reflexion" als Spiegelung zugrunde. Ist das Spiegelbild eines Objekts seine seitenverkehrte Darstellung, so ist in Analogie dazu das Resultat der Reflexion ein Verkehrtes. Spiegelt man im nächsten Schritt das Spiegelbild und nicht das Objekt, so ist das Spiegelbild der ersten seitenverkehrten Spiegelung wieder in seiner rechten Position. Erst im Spiegelbild des Spiegelbildes kommen die richtigen Verhältnisse zum Vorschein. Ebenso ist eine zweite Reflexion im Sinne der zweiten Spiegelung nötig, um das verkehrte Bild vom Sein umzukehren und alles wieder an der richtigen Stelle erscheinen zu lassen. Die zweite Reflexion befasst sich somit nur noch mit dem verkehrten Sein, um dessen Umkehrung zu bewirken.⁶

Wie gesagt, kann Novalis seine Theorie von der doppelten Reflexion nur deshalb entwickeln, weil er die Denkmechanismen mit einem Spiegel gleichsetzt, obwohl beide in keinem semantischen Verhältnis stehen. Das Denken funktioniert nicht wirklich wie ein Spiegel. Folgt man dem bisherigen philosophischen Gedankengang, so kann das Ich in diesem Stadium, in welchem noch kein Nicht-Ich hervorgebracht ist, überhaupt nicht wissen, dass die Reflexion, die es vornimmt, einer Spiegelreflexion entspricht. Es liegt hier ein nicht zulässiger semantischer Gebrauch des Begriffs "Reflexion" in Bezug auf das Denken vor.

¹ Ebd., S. 32.

² Ebd., S. 19.

³ Ebd., S. 50.

⁴ Ebd., S. 47.

⁵ Ebd., S. 32.

⁶ Vgl. Schmaus, S. 19 f.

Dem Ich sind daher keine Anhaltspunkte gegeben, das Resultat der ersten Reflexion für eine Seitenverkehrung zu halten, die eine weitere Reflexion notwendig macht. Zu fragen bleibt auch, ob das aus der Reflexion der Reflexion Hervorgegangene eine Erkenntnis des von Novalis im Gefühl verankerten Absoluten ist, obwohl er grundsätzlich bestreitet, dass das Absolute durch Reflexion erkannt werden kann. Seiner Vorstellung von einer doppelten Reflexion zufolge müsste dies möglich sein, da die zweite Reflexion, die er postuliert, sonst keinen Zweck hätte. Er konstruiert hier einen reflexiven Weg zum Absoluten, auch wenn es sich um eine zweite Reflexion handelt, schließt aber grundsätzlich aus, dass das Absolute durch Reflexion zu erfassen ist. Sein bereits zitiertes Fragment gibt diese Unerreichbarkeit deutlich zu verstehen: "Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge."¹ Jede auf das Absolute ausgerichtete Anstrengung führt immer nur zum Endlichen. Dem Ich, das in diesem endlichen Rahmen gefangen ist, bleibt das Absolute bzw. Unendliche demnach verwehrt.

3.6.2 Poesie als Instrument des Absoluten

In welcher Beziehung stehen Novalis' philosophisches Gerüst und seine Ästhetik? Zunächst ist festzuhalten, dass Novalis eine enge Verbindung zwischen Poesie und Philosophie knüpft:

Die Poësie ist der Held der Philosophie. Die Phil[osophie] erhebt die Poësie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den Werth der Poësie kennen. Phil[osophie] ist *die Theorie* der Poësie. Sie zeigt uns was die Poësie sey, daß sie Eins und alles sey.²

Die Philosophie erscheint hier als theoretische Fundierung der Poesie. "Ohne Philosophie unvollkommener Dichter"³, heißt es zudem in einem Fragment. Ein anderes Mal betont Novalis: "Je größer der Dichter, [...] desto philosophischer ist er."⁴ Andererseits ist "Poësie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung"⁵. Somit kann die Poesie genau das erschließen, wofür die Mittel der Philosophie nicht ausreichen. Die Poesie öffnet Türen, die der Philosophie verschlossen bleiben, denn "Vollständiges Ich zu seyn, ist eine *Kunst*"⁶. Kunst kann das Absolute mit ihren Mitteln zur Darstellung bringen. Sie "ist ein Theil der

¹ Novalis: Vermischte Bemerkungen, S. 226.

² Ders.: Anekdoten. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 380 (Künftig zitiert: Novalis: Anekdoten).

³ Ders.: Logologische Fragmente, S. 321.

⁴ Ders.: Anekdoten, S. 370.

⁵ Ders.: Logologische Fragmente, S. 322.

⁶ Ders.: Fichte-Studien, S. 206.

phil[osophischen] Technik"¹. Damit bleibt die Poesie jedoch auf philosophische Belange festgelegt und der Künstler darin eingebunden, den Novalis als "anwendenden, practischen Philosophen"² bezeichnet. Das Absolute und Unendliche als Gegenstand der Poesie ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit, sondern lediglich Ausdruck der verstärkten Beschäftigung der Philosophie mit dieser Thematik, die auf die Poesie abgefärbt hat. Bereits die Anwendung des Begriffs des Transzendentalen auf die Poesie verweist auf den Einfluss der Philosophie: "Die transscendentale Poësie ist aus Philosophie und Poësie gemischt."³ Ein anderes Fragment lautet: "Poësie ist wahrhafter Idealismus [...]"⁴ Was Novalis unter Transzendentalpoesie versteht, deckt sich allerdings nicht mit der Transzendentalpoesie Schlegels. Bei Schlegel äußert sie sich darin, dass das Werk seine eigenen Entstehungsbedingungen mit Hilfe romantischer Ironie mit darstellt, während sie bei Novalis darauf abzielt, das Ich zu konstruieren, das "eine *Kunst* – ein Kunstwerck"⁵ darstellt. Ihr Anliegen ist das Ich in seinem absoluten Zustand, dem Zustand der Einheit von Ich und Welt. Die Seinsproblematik steht bei Novalis folglich stärker im Mittelpunkt.⁶ Das ganze Kunstwerk wird "*sichtbares* Produkt eines Ich"⁷.

"Die Welt ist ein *Universaltronus* des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben"⁸, schreibt Novalis und erklärt damit die Welt als Abbild und Produkt des Geistes. Ein anderes Mal notiert er: "Was ist Natur? – ein encyclopaedischer systematischer Index oder Plan unsers Geistes."⁹ Bezüglich der Poesie heißt es: "Poësie ist *Darstellung* des *Gemüths* – der innern Welt in ihrer *Gesamtheit*."¹⁰ Sowohl Welt als auch Poesie sind ein Inneres, das nach außen getreten ist. Über die Welt hält Novalis fest: "Das Äußre ist ein in Geheimnißzustand erhobnes Innre [...]"¹¹ Identisch sind Welt und Poesie jedoch nicht. Der Unterschied besteht darin, dass die Welt unbewusst, Poesie hingegen bewusst erzeugt wird. Zudem erhält die Poesie bei Novalis einen höheren Status. Die Welt hat keinen Wirklichkeitsanspruch,

¹ Ders.: Das Allgemeine Brouillon. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 638 (Künftig zitiert: Novalis: Das Allgemeine Brouillon).

² Ders.: Über Goethe. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 413 (Künftig zitiert: Novalis: Über Goethe).

³ Ders.: Poësie, S. 325.

⁴ Ders.: Fragmente und Studien, S. 802.

⁵ Ders.: Das Allgemeine Brouillon, S. 485.

⁶ Vgl. Heine, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffman. Bonn 1974 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 144), S. 83 (Künftig zitiert: Heine).

⁷ Novalis: Fichte-Studien, S. 194.

⁸ Ders.: Teplitzer Fragmente, S. 390.

⁹ Ders.: Anekdoten, S. 373.

¹⁰ Ders.: Fragmente und Studien, S. 810.

¹¹ Ders.: Das Allgemeine Brouillon, S. 527.

während er über die Poesie schreibt: "Die Poësie ist das ächt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Phil[osophie]. Je poëtischer, je wahrer."¹ Damit lehnt Novalis die Fiktionalität von Poesie ab.² Er hebt grundsätzlich die Grenzen zwischen Leben und Poesie auf, denn das "Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn"³. Poesie wird zur eigentlichen Realität, allerdings in transzendentalen Sinne, indem in ihr das Sein als Einheit von Ich und Welt vorgegeben werden soll und dieses Absolute das ursprüngliche und reale Sein darstellt: "Poësie ist die große Kunst der Construction der transscendentalen Gesundheit."⁴ Poesie soll wieder ins Innere zu diesem Gesunden und Ursprünglichen führen, das Ich und Natur vereint und jenen Zustand darstellt, den Novalis für den wahren und eigentlichen hält. Nur in dieser Form ist seine Aussage, dass die Poesie das "absolut Reelle" sei, zu verstehen. An anderer Stelle äußert er sich wie folgt: "Von der Bearbeitung der transscendentalen Poesie läßt sich eine Tropik erwarten – die die Gesetze der *symbolischen Construction* der transscendentalen Welt begreift."⁵ Wenn also vom Wahrheitsgehalt der Poesie die Rede ist, so meint Novalis das, was er für transzendental wahr hält. Er kann die Poesie allerdings nur deshalb auf die Stufe des Reellen stellen, weil er die philosophische Vorstellung vertritt, dass die Welt nur Konstrukt ist. Daher ist seine Ästhetik eng an seine philosophische Anschauung geknüpft. Das heißt, die Welt muss zunächst ihren Realitätsanspruch verlieren und philosophisch zum Schein erklärt werden, bevor die Poesie ihre eigenen Ansprüche erheben kann.

Was die Welt angeht, so hat sich der Geist in ihr vergegenständlicht und ist somit immer in der Natur gegenwärtig. Daher bezeichnet Novalis die Welt als dessen "symbolisches Bild". Allerdings nimmt der Geist die Welt bzw. die Natur in der Weise wahr, dass er sie als Nichtgeistiges erblickt. Aufgabe der Poesie ist es, das wahre Wesen der Natur, die nicht nur Objektwelt ist, aufzudecken. Sie soll den Geist der Welt wieder hervorkehren.⁶ Die Welt als Welt umschließt diesen Geist in einer Form, welche ihn unsichtbar macht. Aus diesem Grund muss die Poesie in diesen Zustand eingreifen und die Welt romantisieren: "Die Welt muß

¹ Ders.: Über Goethe, S. 420.

² Vgl. Heine, S. 81.

³ Novalis: Poëticismen, S. 352.

⁴ Ders.: Poësie, S. 324.

⁵ Ebd., S. 325.

⁶ Vgl. Volkmann-Schluck, S. 122 ff.

romantisirt werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder."¹ Novalis verwendet in diesem Zusammenhang den mathematischen Ausdruck des Potenzierens:

Romantisiren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzirung. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – [...] – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. [...] Wechselerhöhung und Erniedrigung.²

Das Endliche wird sozusagen potenziert und gesteigert, indem sein höherer Sinn aufgezeigt wird, während das Unendliche "einen geläufigen Ausdruck" erhält und vermindert wird, damit sich das Endliche dem Unendlichen annähern kann. Dies ist das Verfahren des Romantisierens der Welt, die ein Endliches darstellt. Vereinfacht gesagt, ist das Anliegen der Poesie die Annäherung an das Absolute. Das Unendliche und Absolute, d. h. das ursprüngliche Sein, das eigentlich fremd ist, wird also in der romantischen Poesie als vertraut und bekannt dargestellt und dadurch offen gelegt, während zur gleichen Zeit das Vertraute verschlüsselt und verfremdet wird.³ Novalis drückt sich wie folgt aus: "Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poëtik."⁴ Das Prinzip des Umkehrens, das Novalis philosophisch darlegt, wird somit auf die Poesie übertragen, indem das unbekannt Absolute als bekannt dargestellt wird, während das bekannte Endliche umgekehrt als Nichtvertrautes behandelt wird.

Damit steht der Dichter, der auch nur ein Ich ist, das sich geteilt erfährt, vor der paradoxen Aufgabe, mit dem Endlichen, in das er eingebunden ist wie alle anderen, das Absolute darzustellen und durch das Endliche durchscheinen zu lassen. Paradox ist die Forderung auch deshalb, weil Novalis das Absolute für nicht erreichbar hält, auch nicht für die Kunst. Es handelt sich immer nur um eine "Approximation"⁵. Poesie zeigt, wie es sein sollte, jedoch mit dem Hinweis, dass es nicht erreicht, sondern nur anvisiert werden kann.

Novalis begreift das Absolute und Ungeteilte, das als Einheit der Gegensätze "Geist" und "Natur" verstanden wird, als Vergangenes. Es handelt sich um den vorreflexiven Zustand, an den man sich nur erinnern kann, d. h. "Erinnerung an sein Daseyn"⁶, während das

¹ Novalis: Poëticismen, S. 334.

² Ebd.

³ Vgl. Loheide, S. 284.

⁴ Novalis: Fragmente und Studien, S. 839.

⁵ Ders.: Vermischte Bemerkungen, S. 272.

⁶ Ebd., S. 240.

angestrebte, aber unerreichbare Ziel etwas Zukünftiges ist, das die Poesie antizipiert. In diesem Sinne schreibt Novalis: "Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahnung, oder Vorstellung der Zukunft."¹ Somit ist Poesie darauf festgelegt, an den vergangenen Zustand zu erinnern und zu einer Zukunft, dem Ideal, hinzuleiten, in der das Absolute wiederhergestellt und die Entzweiung von Ich und Natur überbrückt ist.² In dem, was die Poesie durch Phantasie antizipiert, entscheidet sie über die "künftige Welt" und setzt sie "entw[eder] in die Höhe, oder in die Tiefe"³. Novalis hofft, dass "die Zukunft [...] den alten Zustand der Dinge wieder herbeyführen"⁴ wird. Die idealisierte Zukunft wird von ihm auch mehrfach als goldene Zeit umschrieben, ein Ausdruck, der auf den Einfluss des Philosophen Hemsterhuis verweist.⁵ Ziel der Poesie ist folglich eine Wiedervereinigung des Geistes mit der Natur bzw. eine Sichtbarmachung des Geistes in der Natur – ein eindeutiger Kunstauftrag also. Bei Novalis heißt es diesbezüglich: "Durch Poësie entsteht die höchste Sympathie und Coactivität, die innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen."⁶ Die Natur in ihrer wahren Erscheinung ist folglich auf die Kunst, die das "Compliment der Natur"⁷ ist, angewiesen.

3.6.3 Märchen und Traum

Die literarische Gattung, in welcher Novalis die Poesie am meisten repräsentiert sieht, ist das Märchen: "Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poësie – alles poetische muß märchenhaft seyn."⁸ Poesie und Märchen stehen in einem fast synonymen Verhältnis. Novalis erhebt genau jene Gattung zum Zentrum der Poesie, die er persönlich vorzieht und von der er meint, am vertrautesten damit zu sein: "In Märchen glaube ich am besten meine Gemüthsstimmung ausdrücken zu können."⁹ Bei genauer Betrachtung harmoniert das Märchen besser mit seinem Poesiekonzept als andere Gattungen. In keiner anderen Dichtungsart wird die Einbildungskraft so intensiv in Anspruch genommen. Das Phantastische und das Wunderbare machen erst das Märchen als Märchen aus. Es sind genau

¹ Ebd., S. 282.

² Vgl. Loheide, S. 296 f.

³ Novalis: Vermischte Bemerkungen, S. 232.

⁴ Ebd., S. 260.

⁵ Vgl. Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Hamburger Diss. Heidelberg 1965 (= Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte 7), S. 256.

⁶ Novalis: Poësie, S. 322.

⁷ Ders.: Das Allgemeine Brouillon, S. 518.

⁸ Ebd., S. 691.

⁹ Ebd., S. 615.

die Elemente, die Novalis für die Poesie postuliert und deren Mangel er beispielsweise bei Goethe beanstandet. Der Vorzug des Märchens ist der, dass darin alle Gesetze der Realität ausgeschaltet sind und die Erfindungsgabe des Dichters in besonders starkem Maße zur Anwendung kommt. Im Märchen bietet sich die Möglichkeit des Romantisierens und Potenzierens am besten. Der Dichter versucht etwas hervorzubringen, das den Naturgesetzen zuwider läuft: "Im Märchen ist ächte Naturanarchie."¹ Laut Novalis wird im Märchen der einstmalig ungeteilte Zustand von Geist und Natur wiedergegeben.² "Alle Märchen sind nur Träume von jener heymathlichen Welt, die überall und nirgends ist"³, heißt es bei ihm. Das Märchen gibt Einblicke in eine ideale Welt, wie sie nur die Poesie bzw. das Märchen aufgrund antizipierender Eigenschaften zustande bringt:

Das *ächte Märchen* muß zugleich *Prophetische Darstellung* – idealische Darstell[ung] – abs[olut] notwendige Darstellung seyn. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.⁴

Die Zukunft stellt sich so dar, dass der Unterschied zwischen Realität und Märchen schließlich aufgelöst wird, so dass der ursprüngliche Zustand wieder herbeigeführt wird.⁵ Die Geschichte wird wieder zu ihrem Anfang finden: "Mit der Zeit muß d[ie] Gesch[ichte] Märchen werden – sie wird wieder, wie sie anfieng."⁶

Das Märchen wird bei Novalis sehr stark an das Unbewusste gebunden: "Alle Märchen sind nur Träume [...]." Ein anderes Mal notiert er: "Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild [...]." ⁷ Immer wieder ist der Traum Gegenstand sowohl der Literaturtheorie als auch der Dichtung Novalis'. Es ist die mit dem Traum assoziierte seherische und vorausdeutende Eigenschaft, die ihn für Novalis so anziehend macht. Mehrfach hebt er eine prophetische Leistung des Traumes hervor: "So ist auch der Traum profetisch [...]." ⁸ Ferner schreibt er: "Der Traum ist oft bedeutend und prophétisch, weil er eine Naturseelenwirkung ist – und *also* auf Associationsordnung beruht – Er ist, wie die Poësie bedeutend [...]." ⁹ Dadurch wird dem Traum die Fähigkeit zugeschrieben, auf eine höhere Wahrheit und ein Ideal zu verweisen. Er ist ein Phänomen, auf das Verstand und

¹ Ebd., S. 679.

² Vgl. Volkmann-Schluck, S. 129.

³ Novalis: Fragmente oder Denkaufgaben. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 353.

⁴ Ders.: Das Allgemeine Brouillon, S. 514.

⁵ Vgl. Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit, S. 97.

⁶ Novalis: Das Allgemeine Brouillon, S. 514.

⁷ Ebd., S. 696.

⁸ Ebd., S. 623.

⁹ Ebd., S. 693.

Bewusstsein keinen Zugriff haben. Es handelt sich um einen rein unbewussten Zustand, in welchem zwar Bilder wie Botschaften erzeugt werden, eine Erklärung hierfür aber fehlt. Der Rückgriff auf die Phantasie ist deshalb nahe liegend und ein Aspekt, der Traum und Poesie verbindet. Poesie und Traum bzw. Schlaf haben zudem einen ähnlichen notwendigen Einfluss auf den Menschen: "Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand – das gemeine Leben, fast, wie der Schlummer, um uns zu *erneuern* [...]."¹ Parallelen bestehen vor allem zum Märchen. Wie im Märchen haben Naturgesetze im Traum keinerlei Gültigkeit. Der Träumende nimmt während des Traumes nicht wahr, dass es sich hierbei nicht um Realität handelt. Die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit existieren im Traum selbst nicht. Der Träumende hält seinen Traum für Realität, bis er erwacht. Diese Grenzen will Novalis aufheben: "Unser Leben *ist* kein Traum – aber es soll und wird vielleicht einer werden."² Diese Forderung kommt dem Postulat gleich, die Grenzen zwischen Poesie und Leben aufzulösen.

3.6.4 Der transzendente Dichter

Romantische Poesie, wie sie Novalis definiert, ist Poesie, die aus dem Kunstbereich heraustritt und den wahren Sinn der Welt zu offenbaren meint. Analog dazu kann der Dichter nicht auf seine Rolle als Verfasser eines fiktionalen Textes festgelegt sein. Da die Poesie sein Produkt ist, muss er zwangsläufig in die Tiefen der Natur blicken können: "Nur ein Künstler kann den Sinn des Lebens errathen."³ Trotz seines Durchblicks wird der Künstler jedoch nicht als vom Menschen isoliert gesehen. Vielmehr handelt es sich bei seiner Tätigkeit um eine im Menschen bereits vorhandene Anlage. Vor dem philosophischen Hintergrund, dass das Ich das Nicht-Ich erschafft, kann Novalis sagen: "Fast jeder Mensch ist in geringen Grad schon Künstler [...]."⁴ Bei Novalis wird die im Menschen bereits vorhandene künstlerische, d. h. produktive Anlage zur Existenzfrage: "Ohne Genialitaeten existirten wir alle überhaupt nicht. Genie ist zu allem nöthig."⁵ Mensch sein und Dichter sein sind im Grunde ein und dasselbe, da der menschliche Geist an sich schöpferisch tätig ist. Novalis hebt dies mehrfach hervor: "Der transscendentale Dichter ist der transscendentale Mensch überhaupt."⁶ Geht man zudem

¹ – : Anekdoten, S. 357.

² Ders.: Das Allgemeine Brouillon, S. 515.

³ Ders.: Poëticisimen, S. 351.

⁴ Ders.: Anekdoten, S. 363.

⁵ Ders.: Vermischte Bemerkungen, S. 234.

⁶ Ders.: Poësie, S. 325.

wie Novalis davon aus, dass der "ächt moralische Mensch [...] Dichter" ist, so ist jeder Mensch dazu angehalten, poetisch zu sein. Im Grunde ist das, was der Dichter tut, nichts anderes, als was alle Menschen tun, nämlich denken:

Dichtkunst ist wohl nur – willkürlicher, thätiger, produktiver Gebrauch unsrer Organe – und vielleicht wäre Denken selbst nicht viel etwas anders und Denken und Dichten also einerley.¹

"Poët und Denker"² sind daher identisch. Dennoch wird der Dichter vom "gewöhnlichen Menschen"³ unterschieden. In ihm findet sich die gesteigerte Form dieser Anlage bzw. des Genies, und deshalb ist der Künstler auch "Genie des Genies"⁴ und folglich die höchste Vollendung des Menschen. Er "ist nur der höchste Grad des Denkers". Daher muss die "Erhebung des Menschen"⁵ und seine vollständige Entfaltung über die Kunst erfolgen. So lautet die diesbezügliche Erkenntnis Novalis': "Mensch werden ist eine Kunst."⁶ Und weil der Dichter Kunstproduzent ist, kann er nur der Mensch schlechthin sein.⁷ Sein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu allen Nichtkünstlern ist, dass er nicht von außen stimuliert werden muss, um zu produzieren. Der

Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt – die Reizbarkeit derselben *für den Geist* erhöht und ist mithin im Stande Ideen nach Belieben – ohne äußere Sollicitation – durch sie heraus zu strömen – Sie, als Werckzeuge, zu *beliebigen* Modificationen der wirklichen Welt zu gebrauchen – dahingegen sie beym Nichtkünstler nur durch Hinzutritt einer äußeren Sollicitation ansprechen⁸.

Der Dichter ist sich selbst genug, um hervorbringend zu sein, und nicht auf Reize von außen angewiesen, so dass er auf alles Äußere vollständig verzichten kann. Die Welt als Inspirationsquelle entfällt. Gerade dieser Aspekt zeichnet ihn als Genie des Genies aus.

Das Vermögen, das die Unabhängigkeit des Genies wahrt, ist die Einbildungskraft. Sie ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und der so sehr schon in unsrer Willkühr steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehn scheinen – so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reitze gebunden⁹.

¹ Ders.: Fragmente und Studien, S. 759 f.

² Ders.: Das Allgemeine Brouillon, S. 645.

³ Ders.: Anekdoten, S. 362.

⁴ Ders.: Vermischte Bemerkungen, S. 234.

⁵ Ders.: Poësie, S. 324.

⁶ Ders.: Poëticismen, S. 348.

⁷ Vgl. Schmaus, S. 44.

⁸ Novalis: Anekdoten, S. 363.

⁹ Ders.: Studien zur bildenden Kunst. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 423.

Erst die Einbildungskraft macht Poesie möglich, indem die "Fantasie *entwirft*"¹. Die anderen Vermögen sind in der Form beteiligt, dass die "Vernunft setzt"² und der Verstand ausführt. Romantische Poesie ist daher Produkt dieser drei Vermögen.³ Allerdings ist die Einbildungskraft das eigentliche zentrale Vermögen des Dichters, der "Sinn für Poësie"⁴, von dem Novalis mehrfach spricht. Immerhin erwartet er von diesem, alles darstellen zu können, selbst das, was über seinen Erfahrungshorizont hinausgeht. Daher muss "der Dichter den Geist aller Dinge und Handlungen in seinen unterschiedlichsten Trachten [...] erfinden"⁵ können. Dieses Erfinden leistet die Einbildungskraft des Dichters. Während sie ihn auf poetischer Ebene dazu befähigt, alle möglichen Charaktere und Handlungen zu entwerfen, versetzt sie ihn in transzendentaler Hinsicht in die Lage, "das Unbekannte aus dem Bekannten"⁶ zu finden. Der Dichter "stellt im eigentlichsten Sinn *Subj[ect] Obj[ect]* vor – *Gemüth und Welt*"⁷.

Bei aller Einbildungskraft und bei allem poetischen Sinn, die dem Dichter ermöglichen, jede Art der Darstellung zustande zu bringen und seine Autonomie auszudrücken, ist diese Autonomie im Grunde aufgehoben, sobald der Dichter einen eindeutigen Auftrag erhält. Genau das geschieht bei Novalis: Auf der einen Seite laufen seine Bemühungen darauf hinaus, die Autonomie des Künstlers zu unterstreichen, indem er ihn von allen äußeren Faktoren philosophisch loslöst, auf der anderen Seite belastet er ihn mit der transzendentalen Aufgabe der Darstellung des Absoluten, was der Kunstautonomie zwangsläufig widerspricht, denn damit ist der Dichter eindeutig auf ein Ziel hin festgelegt. Eine deutliche Einschränkung erfährt der Dichter in der folgenden Aussage Novalis':

Je größer der Dichter, desto weniger Freyheit erlaubt er sich, desto philosophischer ist er. Er begnügt sich mit der willkürlichen Wahl des ersten Moments und entwickelt nachher nur die Anlagen dieses Keims – bis zu seiner Auflösung.⁸

Der Dichter muss sich nicht nur in seiner Freiheit einschränken, er ist zudem auf Vorbilder angewiesen:

¹ Ders.: Poëticismen, S. 333.

² Ebd.

³ Vgl. Uerlings, Herbert: Friedrich von Hardenberg genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart 1991, S. 127.

⁴ Novalis: Fragmente und Studien, S. 839.

⁵ Ebd., S. 844.

⁶ Ders.: Das Allgemeine Brouillon, S. 587.

⁷ Ders.: Fragmente und Studien, S. 840.

⁸ Ders.: Anekdoten, S. 370.

Man muß, als Schriftsteller alle Arten der Darstellung machen können. Erst lerne man sie genau kennen – untersuche sie sorgfältig – studire die besten, schon vorhandnen Muster – dann lege man Hand ans Werck.¹

Es stellt sich hierbei die Frage, welchen Sinn es macht, dass der laut Novalis ohnehin allwissende Dichter, der auf keinerlei Input angewiesen ist, irgendwelche Muster studieren soll. Ein weiterer Widerspruch besteht darin, dass der Dichter zwar durch die Einbildungskraft zu jeder Darstellung befähigt ist, er aber im Dienste des Absoluten steht und seine Darstellung darauf begrenzt ist.

In den *Vermischten Bemerkungen* hält Novalis Goethe als wahren "Statthalter des poetischen Geistes auf Erden"² fest. Später schlägt dieses Goethebild in *Über Goethe* in sein Gegenteil um: "Göthe wird und muß übertroffen werden [...]."³ Der *Wilhelm Meister*, zunächst begeistert aufgenommen, wird für Novalis zu einem Exempel der Unpoesie, in welcher die Phantasie vernachlässigt und vom Verstand dominiert wird. Novalis begreift den Roman im Nachhinein als "ein Werck des Verstandes"⁴ und damit als unvereinbar mit der romantischen Poesie. Des Weiteren bemerkt er: "Das Romantische geht darinn zu Grunde [...]."⁵ Bemängelt wird vor allem das Fehlen des Wunderbaren. Novalis spricht in diesem Zusammenhang von künstlerischem Atheismus. Goethes *Wilhelm Meister* wird aus diesem Grund als "undichterisch"⁶ bezeichnet. Er ist "gegen die Poësie gerichtet"⁷ und daher abzulehnen. Es stellt sich die Frage, wer überhaupt aus der Sicht Novalis' wahre Dichterqualitäten mitbringt. Seine Antwort lautet wie folgt:

[...] die Künftige, transcendentale Poësie könnte man die organische heißen. Wenn sie erfunden ist, so wird man sehn, daß alle ächte Dichter bisher, *ohne ihr Wissen*, organisch poetisirten – daß aber dieser Mangel an Bewußtsein dessen, was sie thaten – einen wesentlichen Einfluß auf das Ganze ihrer Wercke hatte – so daß sie größtentheils nur im Einzelnen ächt poetisch – im Ganzen aber gewöhnlich unpoetisch waren.⁸

Dichten ist zunächst einmal organisches Dichten, d. h. lebendiges bzw. natürliches Dichten. Außerdem notiert Novalis: "Die ächt poetische Sprache soll [...] organisch Lebendig seyn."⁹ Dichten soll nach natürlichen Prinzipien erfolgen. Organisches Dichten ist allerdings nicht das einzige Kriterium, denn wer ohne sein Wissen organisch dichtet, ist noch kein echter Dichter.

¹ Ebd., S. 377 f.

² Ders.: *Vermischte Bemerkungen*, S. 278.

³ Ders.: *Über Goethe*, S. 414.

⁴ Ebd., S. 412.

⁵ Ders.: *Fragmente und Studien*, S. 800.

⁶ Ebd., S. 806.

⁷ Ebd., S. 807.

⁸ Ders.: *Poësie*, S. 324.

⁹ Ders.: *Vermischte Bemerkungen*, S. 254.

Ausschlaggebend ist folglich das Wissen über die natürlichen Prinzipien bzw. Gesetze, die der Dichtung zugrunde liegen, und das Bewusstsein, dass man organisch verfährt.¹ Erst dann ist das Werk im Ganzen tatsächlich poetisch und der Urheber ein wahrer, d. h. transzendentaler Poet.

Die Urheberschaft eines Werkes ist bei Novalis nicht ganz eindeutig, sobald es um den Rezipienten geht. Er wird als weiterer Beteiligter eingeführt, der nicht nur passiver Leser bleibt, sondern an dem Kunstprodukt teil zu haben scheint. Diese aktive Teilnahme zeichnet den richtigen Leser aus:

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelt dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat, scheidet beym Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs – und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein 2ter Leser noch mehr läutern, und so wird dadurch daß die bearbeitete Masse immer wieder in frischthätige Gefäße kömmt die Masse endlich wesentlicher Bestandtheil – Glied des wirksamen Geistes.²

Der Leser rezipiert nicht nur, sondern vollbringt eine poetische Leistung während des Lesens. Vor dem gegebenen philosophischen Hintergrund muss der Leser zwangsläufig diese Leistung erbringen. Analog zur Konstruktion der Welt wird das Kunstwerk vom Leser neu hervorgebracht. Novalis geht zwar nicht davon aus, dass der Leser zum tatsächlichen Verfasser des Werkes wird, wenn er vom erweiterten Autor spricht, jedoch unterliegt es durch den Blickwinkel des Lesers einer anderen Betrachtung und damit einer Veränderung. Das Lesen erhält bei Novalis autonome Züge: "Lesen ist eine freye Operation. Wie ich und was ich lesen soll, kann mir keiner vorschreiben."³ Der Leser "macht eigentlich aus einem Buch, was er will"⁴. Novalis spricht hierbei von Läuterung. Bringt der Leser seine eigene Vorstellung in das Werk ein und tritt ein zweiter Leser an das vom ersten Leser bearbeitete Kunstwerk heran, dann erfährt das Werk eine erneute Läuterung usw. Mit jedem Leser tritt ein weiterer Autor hinzu, so dass folglich mit jedem Leser eine weitere Fassung des ursprünglichen Werkes entsteht. Bereits der Vorgang des Lesens wird dadurch zur Kunstproduktion. Der Leser wird bei Novalis nicht nur zum Autor, der Autor wird auch zum Leser:

¹ Vgl. Heine, S. 80 f.

² Novalis: Vermischte Bemerkungen, S. 282.

³ Ders.: Teplitzer Fragmente, S. 399.

⁴ Ebd.

Die meisten Schriftsteller sind zugleich ihre *Leser* – indem sie schreiben – und daher entsteh in den Werken so viele Spuren des Lesers – so viele kritische Rücksichten – so manches, was dem Leser zukömmt und nicht dem Schriftsteller.¹

Die Person des Dichters fällt auf diese Weise mit der des Lesers zusammen. Der Leser wird von jeglichem Unterhaltungsanspruch weggeführt und dem Dichter als ebenbürtig zur Seite gestellt. Der Dichter trifft somit auf einen Leser, der ihm und seiner Dichtung gewachsen ist.

3.7 Schillers Konzept einer ästhetischen Erziehung

Die erste Assoziation mit Schillers Ästhetik ist die einer ästhetischen Erziehung. Das Interesse am Schönen erscheint hierbei als Interesse am Menschen. Daher stellt die Ästhetik Schillers vor allem eine intensive Auseinandersetzung mit dem Menschen dar, so dass weite Teile seiner ästhetischen Schriften versuchen, den Menschen zu ergründen. Seine Erkenntnisse über den Menschen dienen als Ausgangspunkt der Bestimmung von Kunst, vom Schönen und allem, was daran geknüpft ist.² Das Schöne und die Kunst erhalten ihre Berechtigung erst durch Schillers Menschenbild, denn erst seine Vorstellung von der Dualität des Menschen führt ihn im zweiten Schritt zu der Überzeugung, die Überwindung dieser Dualität liege in der Kunst und dem Schönen. Dieses dualistische Bild ist zwar der Ausgangspunkt, doch weil die Kunst die Totalität des Menschen wiederherstellen soll, bleibt sie trotz allem das Zentrum der Schiller'schen Ästhetik und daher unverzichtbar für die Menschheit. Schillers wesentliches Anliegen ist es aufzuzeigen, dass Schönheit eine unerlässliche Bedingung der Menschheit darstellt.³ Daher rührt auch seine zentrale Aussage über das Schöne, die weit über das Ästhetische hinausweist: "Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung."⁴ Auch das gehört zu den wesentlichen Aspekten von Schillers Ästhetik: die enge Verknüpfung des Begriffs der Freiheit mit dem der Schönheit.

Seine ästhetischen Abhandlungen befassen sich jedoch nicht ausschließlich mit dem Wesen des Menschen, sondern nehmen vor allem auch Stellung zur Dichtung und zum Dichter, wofür Schiller die Begriffe "naiv" und "sentimentalisch" prägt. Auch dabei bleibt er seinem dualistischen Prinzip treu: Ein Dichter ist entweder naiv oder sentimentalisch. Eine

¹ Ebd., S. 398 f.

² Vgl. Binder: Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk, S. 215.

³ Vgl. Tielkes, Monika: Schillers transzendente Aesthetik. Untersuchungen zu den Briefen *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen*. Diss. masch. Köln 1973, S. 2 (Künftig zitiert: Tielkes).

⁴ Schiller an Körner (8.2.1793). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 26, S. 183 (Künftig zitiert: Schiller an Körner, NA 26).

dritte Dichterform existiert nicht. In dieser Form sind es immer Begriffspaare, die Schillers Ästhetik durchziehen, wie etwa Formtrieb – Stofftrieb, Pflicht – Neigung, Person – Zustand, naiv – sentimentalisch usw. Sie sind das Prägende seiner Ästhetik und seines ganzen Denkens.

3.7.1 Der Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Menschsein

Kunst und Menschsein werden bei Schiller zusammengedacht. So kündigt er bereits zu Beginn seiner großen ästhetischen Abhandlung *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* die enge Verbindung zwischen Schönheit und Menschheit an:

Ich werde von einem Gegenstande sprechen, der mit dem besten Theil unsrer Glückseligkeit in einer unmittelbaren, und mit dem moralischen Adel der menschlichen Natur in keiner sehr entfernten Verbindung steht.¹

Damit wird vorweggenommen, dass es in der Schrift um weit mehr geht als nur um die Kunst.

Um von dem, wie es im Zitat heißt, Gegenstand sprechen zu können, widmet sich Schiller zunächst einer Bestandsaufnahme der Lage des Menschen, wozu auch dessen politische Lage gehört. Überhaupt ist die Bestandsaufnahme der ersten Briefe politischer Natur. Sie zeigt auf, dass der Mensch von seiner politischen "Glückseligkeit" noch weit entfernt ist, bedenkt man vor allem Schillers in den *Augustenburger Briefen* explizit geäußerte Enttäuschung über den Verlauf der Französischen Revolution, der wiederum auf den von ihm festgehaltenen Zustand des Menschen zurückgeführt wird. Die Französische Revolution steht für den gescheiterten Versuch, den so genannten Naturstaat in einen Vernunftstaat umzuwandeln. Letzterer ist auch Schillers Anliegen, denn der Mensch muss notwendigerweise vom Naturstaat zum sittlichen Staat übergehen, weil der Naturstaat ein reiner Notstaat ist. Seinen Hauptmakel sieht Schiller darin, dass er nicht das Ergebnis der freien Selbstbestimmung des Menschen ist. In diesem Sinne heißt es in den *Ästhetischen Briefen*:

Der Zwang der Bedürfnisse warf ihn hinein, ehe er in seiner Freyheit diesen Stand wählen konnte; die Noth richtete denselben nach bloßen Naturgesetzen ein, ehe *er* es nach Vernunftgesetzen konnte. Aber mit diesem Nothstaat, der nur aus seiner Naturbestimmung hervorgegangen, und auch nur auf diese berechnet war, konnte und kann er als moralische Person nicht zufrieden seyn – und schlimm für ihn, wenn er es könnte! Er verläßt also, mit

¹ Schiller: Ästhetische Briefe, S. 309.

demselben Rechte, womit er Mensch ist, die Herrschaft einer blinden Nothwendigkeit [...].¹

Der Mensch darf nicht im Naturstaat verharren, weil es zum einen ein Staat des Zwanges ist, zum anderen trägt dieser Staat dem sittlichen Menschen keinerlei Rechnung. Der Vernunftstaat war auch Ziel der Französischen Revolution. Eine Erklärung für ihr Scheitern sieht Schiller darin, dass der Naturstaat zusammengebrochen sei, bevor der Vernunftstaat überhaupt Realität werden konnte:

Hebt also die Vernunft den Naturstaat auf, wie sie nothwendig muß, wenn sie den ihrigen an die Stelle setzen will [...], so wagt sie die Existenz der Gesellschaft an ein bloß mögliches (wenn gleich moralisch nothwendiges) Ideal von Gesellschaft. Sie nimmt dem Menschen etwas, das er wirklich besitzt [...], und weist ihn dafür an etwas an, das er besitzen könnte und sollte; [...] Ehe er Zeit gehabt hätte, sich mit seinem Willen an dem Gesetz fest zu halten, hätte sie unter seinen Füßen die Leiter der Natur weggezogen.²

Wird dem Menschen der Naturstaat entrissen, solange der Vernunftstaat sich noch nicht konstituiert hat, hat auch der Vernunftstaat keine Aussicht auf Erfolg. Der Wechsel vom Natur- zum Vernunftstaat muss daher über eine Stütze erfolgen, die dem Menschen sozusagen vorübergehend Halt unter den Füßen bietet, während dieser den Naturstaat verlässt und zum Vernunftstaat schreitet: "Man muß also für die Fortdauer der Gesellschaft eine Stütze aufsuchen, die sie von dem Naturstaate, den man auflösen will, unabhängig macht."³ Die Notwendigkeit einer "Stütze" ist ein wesentlicher Aspekt in Schillers Ästhetik, weil erst sie die Notwendigkeit der Kunst rechtfertigt.

Die einzige Möglichkeit einer Veränderung der politischen Situation besteht in einer Veränderung des menschlichen Zustands. So schreibt Schiller im neunten seiner *Ästhetischen Briefe*:

Alle Verbesserung im politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln?⁴

Drei Aspekte kommen hier zum Tragen: 1. Schillers politische Gegenwart ist unbefriedigend und bedarf der Verbesserung; 2. der Mensch muss veredelt werden, um dem politischen Problem beizukommen; 3. der gegenwärtige Staat ist nicht in der Lage, diese Veredelung vorzunehmen. Unter diesem Gesichtspunkt ist Schillers Interesse ein rein politisches Interesse und hat mit Ästhetik erst einmal nichts zu tun. Erst seine Feststellung, dass der Staat unfähig sei, die Veredelung des Menschen in der notwendigen Weise vorzunehmen, führt die Kunst

¹ Ebd., S. 313.

² Ebd., S. 314.

³ Ebd., S. 314 f.

⁴ Ebd., S. 332.

als weiteren Aspekt ein. Die Kunst ist das Werkzeug, das die menschliche Veredelung bewirken kann. Sie löst, so zumindest Schillers Hoffnung, das politische Problem, indem sie veredelnd auf den Menschen wirkt:

Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergiebt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bey aller politischen Verderbniß rein und lauter erhalten. [...] Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern.¹

Dadurch nimmt die Kunst eine unverzichtbare Rolle im außerästhetischen Bereich ein, welcher nur durch das Werkzeug "Kunst" korrigiert werden kann. Voraussetzung hierfür ist die Annahme, Kunst habe eine Wirkung auf den Menschen. Die Kunst wirkt in unmittelbarer Form auf den Menschen und dieser beeinflusst wiederum die politische Lage. Das heißt, der Einfluss der Kunst auf das Politische ist nur indirekter Art. Ihre direkte Wirkung beschränkt sich auf die Veredlung des Menschen.

Das Begreifen der Kunst als Werkzeug ist jedoch nicht unproblematisch, weil die Kunst in dieser Form nur Mittel zum Zweck wird, nämlich Mittel eines politischen Zwecks. Der Ausdruck "Mittel" in Bezug auf das Schöne wird von Schiller selbst verwendet. Aus seiner Sicht

kann die Schönheit ein Mittel werden, den Menschen von der Materie zur Form, von Empfindungen zu Gesetzen, von einem beschränkten zu einem absoluten Daseyn zu führen².

Damit hätte das Kunstschöne in eindeutiger Weise eine Funktion, doch eine solche spräche der Kunst jegliche Autonomie ab, von der Schiller jedoch ausgeht. Dieselbe Problematik ergibt sich in Bezug auf den ästhetischen Zustand, über den man zum moralischen Zustand gelangt. Die Übergangstellung des ästhetischen Zustands zwischen dem physischen und dem moralischen wirft ebenfalls die Frage auf, ob es sich dabei nicht doch nur um ein Mittel handelt, während der moralische Zustand das eigentliche Ziel darstellt. Oder steht der ästhetische Zustand selbst für das zu erreichende Endziel?³ Schillers Darstellung führt immer wieder zu dieser Verwirrung, aus der das Ziel nicht ganz klar hervorgeht. An seinen Gönner, den Prinzen, schreibt er sogar:

Wäre das Faktum wahr, – wäre der ausserordentliche Falle wirklich eingetreten, daß die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben, und wahre Freiheit zur Grundlage des

¹ Ebd., S. 332 f.

² Ebd., S. 370.

³ Vgl. Düsing, Wolfgang: Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text, Materialien, Kommentar. München 1981 (= Literatur-Kommentare 17), S. 163.

Staatsgebäudes gemacht worden, so wollte ich auf ewig von den Musen Abschied nehmen [...].¹

Hier hat das politische Ziel einen eindeutigen Vorrang vor der Kunst, mehr noch, die Kunst wird überflüssig, ist das politische Ziel tatsächlich verwirklicht.

Die politische Situation als Folge des im Menschen verankerten Dualismus macht die Frage notwendig, worin diese Zweiheit des Menschen überhaupt besteht. Grundsätzlich unterscheidet Schiller eine Seite des Geistes und eine an die materielle Welt gebundene Seite: Vernunft und Sinnlichkeit. Er verwendet für diesen Dualismus zunächst die Grundbegriffe "Person" und "Zustand":

Wenn die Abstraktion so hoch als sie immer kann hinaufsteigt, so gelangt sie zu zwey letzten Begriffen, bei denen sie stille stehen und ihre Grenzen bekennen muß. Sie unterscheidet in dem Menschen etwas, das bleibt, und etwas, das sich unaufhörlich verändert. Das Bleibende nennt sie seine *Person*, das wechselnde seinen *Zustand*.²

Reduziert man also den Menschen so weit, dass nur noch seine Basiskomponenten übrig bleiben, so erhält man Person und Zustand. Ob man aber nun die dualistische Struktur des Menschen als Person und Zustand, Pflicht und Neigung, Vernunft und Sinnlichkeit oder anders beschreibt, ist unter dem Aspekt, dass die Begriffspaare, mit denen Schiller generell arbeitet, stets dasselbe zum Ausdruck bringen, unerheblich: Immer handelt es sich um zwei sich widersprechende Hälften im Menschen. Das gleichzeitige Vorhandensein der zwei Seiten birgt das Hauptproblem, dass beide antagonistisch tätig sind. Im Falle der Begriffe "Person" und "Zustand" versteht Schiller die Zweiheit als das Bleibende und das Wechselnde im Menschen, so dass der Konflikt darin besteht, dass das Bleibende das Wechselnde ausschließt und umgekehrt. Dadurch, dass sie sich ausschließen, verhindern sie eine Einheit und Ganzheit, um die es Schiller stets geht. Denn bei "aller Beharrung der Person wechselt der Zustand, bey allem Wechsel des Zustands beharret die Person"³. Schiller setzt demnach voraus, dass es im Menschen einen Teil gibt, der trotz der Veränderung, die der Mensch erfährt, unberührt bleibt. Diesen Teil nennt er Person. Andererseits ist der Mensch in der sinnlichen Welt integriert, in der sich die Zustände verändern. Der Mensch kann sich als Teil der Welt nicht von dieser Veränderung lossagen, so dass auch er sich mit dem materiellen Sein verändert. Bereits die Bezeichnung Zustand, die Schiller für diesen Teil im Menschen gebraucht, impliziert die Veränderung, weil ein Zustand jederzeit in einen anderen wechseln kann. Obwohl sich beide Komponenten gegenseitig behindern und einer Einheit des

¹ Schiller an den Prinzen (13.7.1793), S. 261 f.

² Schiller: Ästhetische Briefe, S. 341.

³ Ebd.

Menschen im Wege stehen, sind sie dennoch unverzichtbar, weil erst beide den Menschen als solchen ausmachen.¹ Der Konflikt besteht folglich darin, dass der Mensch durch sie geteilt und unvollkommen bleibt, die Aufhebung von Person oder Zustand jedoch nicht möglich ist, weil der Mensch nur durch sie Mensch ist. Denn nur "indem er sich verändert, existirt er; nur indem er unveränderlich bleibt, existirt er"². Das heißt, dass diese Zweiheit niemals aufgehoben werden kann und der Mensch immer sowohl Person als auch Zustand bleiben wird, also "ewig Zwey"³ bleibt. Zustand ist das an die Zeit gebundene Individuelle⁴, während die Person für das Zeitlose, Überindividuelle steht, deren Differenz nicht zu überbrücken ist. "Aller Zustand [...] entsteht in der Zeit, und so muß also der Mensch, als Phänomen, einen Anfang nehmen, obgleich die reine Intelligenz in ihm ewig ist"⁵, schreibt Schiller und hebt damit hervor, dass der Mensch aus den zwei sich widersprechenden Komponenten Zeit und Ewigkeit, einem Endlichen und einem Absoluten, besteht. Kennzeichen der Person ist, dass sie "ihr eigener Grund"⁶ ist. Es handelt sich hierbei um die "Idee des absoluten, in sich selbst gegründeten Seyns, d. i. die *Freyheit*"⁷, die im Zentrum von Schillers Ästhetik steht. Somit ist die Person jener Teil, der sich selbst bestimmt und auf keine äußeren Faktoren angewiesen ist. Da der Zustand der Person entgegengesetzt ist, ist es der fremdbestimmte Teil im Menschen, woraus sich eine Entgegensetzung von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung⁸, von Freiheit und Leiden ergibt.

Schiller setzt die Polarität des Menschen konsequent fort. Person und Zustand korrespondieren bei ihm mit dem Begriffspaar "Form" und "Stoff". Synonym dazu verhalten sich die Begriffe "Gestalt" und "Leben".⁹ Auch hinsichtlich seiner Triebe ist der Schiller'sche Mensch zweigeteilt. Sowohl Person als auch Zustand versuchen sich zu behaupten und durchzusetzen, und zwar ohne Rücksicht darauf, dass noch ein anderer Teil existiert. Folglich treibt es den Menschen nach dem ewig Gültigen und damit nach der Verwirklichung der Person, gleichzeitig aber auch danach, seiner sinnlichen Seite nachzugehen und damit den Zustand zu verwirklichen. Verantwortlich hierfür sind zwei Triebe des Menschen, die Schiller

¹ Vgl. Tielkes, S. 71.

² Schiller: Ästhetische Briefe, S. 343.

³ Ebd., S. 341.

⁴ Vgl. Tielkes, S. 63.

⁵ Schiller: Ästhetische Briefe, S. 342.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Tielkes, S. 66.

⁹ Vgl. Pieper, S. 125.

konstatiert: der Formtrieb, welcher der Person zugrunde liegt, und der Stofftrieb, auf dem der Zustand basiert. Schiller beschreibt die beiden Grundtriebe des Menschen und ihr Wirken wie folgt:

Der erste dieser Triebe, den ich den *sinnlichen* nennen will, geht aus von dem physischen Daseyn des Menschen oder von seiner sinnlichen Natur, und ist beschäftigt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen und zur Materie zu machen [...].¹

Der Stofftrieb bewegt sich folglich nur innerhalb der physisch vorhandenen Realität.

Mit unzerreißbaren Banden fesselt er den höher strebenden Geist an die Sinnenwelt, und von ihrer freyesten Wanderung ins Unendliche ruft er die Abstraktion in die Grenzen der Gegenwart zurücke²,

heißt es weiter. Der Stofftrieb hindert den Menschen daran, im Absoluten aufzugehen. Er ist der Keil zwischen ihm und dem Unendlichen, weil er den Menschen an die endliche Welt bindet, indem er ihn dazu bringt, seinen Neigungen nachzugeben und seinen Bedürfnissen nachzugehen. In Bezug auf den Formtrieb schreibt Schiller:

Der zweyte jener Triebe, den man den *Formtrieb* nennen kann, geht aus von dem absoluten Daseyn des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur, und ist bestrebt, ihn in Freyheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen, und bey allem Wechsel des Zustands seine Person zu behaupten. [...] *da wir in alle Ewigkeit wir sind*, so kann derjenige Trieb, der auf Behauptung der Persönlichkeit dringt, nie etwas anders fordern, als was er in alle Ewigkeit fordern muß; er entscheidet also für immer wie er für jetzt entscheidet, und gebietet für jetzt was er für immer gebietet. [...] er hebt die Zeit, er hebt die Veränderung auf, [...] er dringt auf Wahrheit und auf Recht.³

Mit anderen Worten strebt die Vernunft nach absoluten und von äußeren Faktoren freien Gesetzen, während die Sinnlichkeit auf die Befriedigung der von den Naturgesetzen erzwungenen Bedürfnisse ausgerichtet ist. Der Unterschied zwischen Form- und Stofftrieb lässt sich somit im Wesentlichen auf einen Unterschied zwischen Freiheit und Unfreiheit reduzieren.

Obwohl der Formtrieb danach strebt, den Menschen "in Freyheit zu setzen", geht es Schiller nicht darum, die Triebe gegeneinander auszuspielen und den Stofftrieb zu unterbinden, weil beide bis zu einem bestimmten Grad aufeinander angewiesen sind:

Seine Persönlichkeit, für sich allein und unabhängig von allem sinnlichen Stoffe betrachtet, ist bloß die Anlage zu einer möglichen unendlichen Aeusserung; und solange er nicht anschaut und nicht empfindet, ist er noch weiter nichts als Form und leeres Vermögen. Seine Sinnlichkeit, für sich allein und abgesondert von aller Selbstthätigkeit des Geistes betrachtet, vermag weiter nichts, als daß sie ihn, der ohne sie bloß Form ist, zur Materie macht, aber keineswegs, daß sie die Materie mit ihm vereinigt. Solange er bloß empfindet, bloß begehrt und aus bloßer Begierde wirkt, ist er noch weiter nichts als

¹ Schiller: Ästhetische Briefe, S. 344.

² Ebd., S. 345.

³ Ebd., S. 345 f.

Welt [...]. Um also nicht bloß Welt zu seyn, muß er der Materie Form ertheilen; um nicht bloß Form zu seyn, muß er der Anlage, die er in sich trägt, Wirklichkeit geben.¹

Beide Triebe stellen somit einen unverzichtbaren Teil dar und machen den Menschen als Ganzes aus. Denn der Stofftrieb muss sich die Welt zunächst aneignen, damit dem Formtrieb überhaupt etwas zur Verfügung steht, um seine Vernunftgesetze darauf anwenden zu können. In dem Maße also, in dem der Stofftrieb sich die Welt aneignet, kann der Formtrieb tätig werden, und je tätiger der Formtrieb ist, umso mehr kann der Stofftrieb empfangen.²

Da beide Triebe vorhanden sein müssen, kann das Problem nicht in ihrer Existenz liegen. Schiller sieht genau dann ein Problem aufkommen, wenn einer der Triebe überhand nimmt und ein Ungleichgewicht von Form- und Stofftrieb entsteht. Die Realität stellt sich aus der Sicht Schillers so dar, dass die Triebe entgegengesetzt sind und auseinander driften. Entweder dominiert die Vernunft oder aber die Sinnlichkeit. Die Dominanz von einem der Triebe bedeutet jedoch, dass keine Einheit bzw. Totalität gegeben ist, weil Vernunft und Sinnlichkeit immer nur eine Seite des Menschen ausmachen und in eine Vereinseitigung münden.³ Das heißt, der nur vernünftige Mensch und der nur sinnliche Mensch bleibt immer Ausdruck der Entzweiung. In diesem Sinne kann der Mensch auf zwei Arten abirren, so dass sich aus der Vereinseitigung entweder der Sinnlichkeit oder der Vernunft zwei Menschentypen ergeben: der Wilde und der Barbar. Der Mensch gehört der Kategorie des Wilden an, "wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen", während er Barbar ist, "wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören"⁴. Daher kann es nicht von Vorteil sein, wenn die Vernunft über die Sinnlichkeit triumphiert, auch wenn dies auf den ersten Blick positiv erscheinen mag. Ganz im Gegenteil sind die Folgen aus Schillers Sicht fataler, wenn das Gleichgewicht zur Vernunft hin kippt. Diesbezüglich schreibt er an den Prinzen:

Der sinnliche Mensch kann nicht tiefer als zum Thier herabstürzen; fällt aber der aufgeklärte, so fällt er bis zum Teuflischen herab, und treibt ein ruchloses Spiel mit dem heiligsten der Menschheit.⁵

Wenn also Schiller davon spricht, dass die Französische Revolution die Menschheit in Barbarei gestürzt habe, so meint er damit, dass der Barbar, d. h. der aufgeklärte Mensch, durch das Übergewicht an Vernunft die Revolution zum Scheitern gebracht habe. Es ist eine Kritik an der Aufklärung, bei der Schiller ein Missverhältnis zwischen Vernunft und

¹ Ebd., S. 343.

² Vgl. Tielkes, S. 102.

³ Vgl. Rasch: Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers, S. 5.

⁴ Schiller: Ästhetische Briefe, S. 318.

⁵ Schiller an den Prinzen (13.7.1793), S. 263.

Sinnlichkeit konstatiert. Dies ist seine Erklärung dafür, dass der Versuch der Aufklärer fehlgeschlagen und die Menschheit ihrer politischen Freiheit nicht näher gerückt ist.

Aus dem bisher Gesagten erscheint die Situation des Menschen ausweglos: Seinem Wesen nach ist er unversöhnlich zweigeteilt. Seine zwei Grundtriebe arbeiten antagonistisch, so dass ihn der Formtrieb zur Vernunft drängt, während der Stofftrieb nur die Befriedigung der Bedürfnisse antreibt. Hinzu kommt der ewige Konflikt, dass entweder die Vernunft das Übergewicht hat, oder aber die Sinnlichkeit dominiert. Daher ist eine Einheit des Menschen nicht gegeben. Er ist entweder mehr Person oder mehr Zustand. In dem einen Fall ist er Barbar, im anderen Fall Wilder. In dieser vereinfachten Form stellt sich Schillers Menschen- und Menschheitsbild dar. Das Doppelwesen, das er am Menschen festzustellen glaubt, liefert die Grundlage für seine ästhetische Theorie bzw. die Rechtfertigung für die Relevanz von Kunst. Obwohl die Natur des Menschen als dauerhaft geteilt betrachtet wird, sieht Schiller in der Kunst und dem Schönen die Möglichkeit der Überwindung dieses Dualismus. Hierbei korrigiert die Kunst im Grunde nur den Schaden, den sie selbst verursacht hat: "[...] diese Totalität in unsrer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen."¹ Eine "höhere Kunst" erfordert einiges. Hierzu müssen Kunst und Künstler vom alles umfassenden Dualismus ausgeschlossen sein. Der Künstler darf weder zu den Wilden noch zu den Barbaren gezählt werden, denn sonst wäre er selbst Teil dieser Polarität und nicht in der Lage, etwas hervorzubringen, das sich der Zweiteilung entgegenstellen könnte. Schiller verlagert die Überwindung der Gegensätze bzw. die Versöhnung von Pflicht und Neigung, aus der die so genannte schöne Seele entspringt, allerdings in das Reich des ästhetischen Scheins, weil er, wie gesagt, davon ausgeht, dass die Wirklichkeit die Polarität immer aufweisen wird. Die Teilung wird daher nur innerhalb der Kunst aufgehoben, ist außerhalb des schönen Scheins jedoch weiter vorhanden.

Das Schöne wird in den *Ästhetischen Briefen* in Form eines weiteren Triebes eingeführt, so dass Schiller nie von der Natur des Menschen als Ausgangspunkt seiner Überlegungen abweicht. Indem er dem Form- und dem Stofftrieb einen dritten Trieb, den Spieltrieb, zur Seite stellt, der zwar keinen Grundtrieb darstellt, aber trotzdem ein Trieb ist, wird das Schöne zwangsläufig zu einem Wesensbestandteil des Menschen. Der Spieltrieb ist kein eigenständiger Grundtrieb, weil er sich erst aus der Synthese von Form- und Stofftrieb ergibt.

¹ Schiller: *Ästhetische Briefe*, S. 328.

Der Mensch erfährt entweder nur seine sinnliche oder nur seine vernünftige Hälfte, weil er entweder von seinem Form- oder von seinem Stofftrieb geleitet wird. In dem Moment aber, wo ihm beide Seiten seiner Natur bewusst werden und Form- und Stofftrieb in gleicher Weise tätig sind, ohne den anderen Trieb zu unterdrücken, spricht Schiller vom Spieltrieb. Mit dem Spieltrieb bringt er also das Gleichgewicht von Form- und Stofftrieb zum Ausdruck. In diesem Zustand ist der Mensch nicht mehr Wilder oder Barbar, sondern Mensch, weil seine Einheit nun gegeben ist. Deshalb lautet eine zentrale Aussage Schillers: "[...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*."¹ Der Mensch ist somit nur unter der Voraussetzung des Spieltriebs der vollständig entfaltete Mensch und wird nicht mehr von einem der Triebe beherrscht. Vielmehr halten beide Triebe die Grenze des anderen ein bzw. legen die Grenze des anderen fest, so dass eine "Wechsel-Wirkung zwischen beyden Trieben"² zustande kommt. Hier begegnet der Mensch der "*Idee seiner Menschheit*"³. Vor dem Hintergrund, dass die Gestalt dem Formtrieb und das Leben dem Stofftrieb zugeordnet wird, bringt Schiller die auf dem Spieltrieb basierende Einheit in der Formulierung "*lebende Gestalt*"⁴ zum Ausdruck. Die lebende Gestalt steht synonym für Schönheit. Der Spieltrieb ist somit nichts anderes als die gleichzeitige Verwirklichung beider Grundtriebe, ohne dass es zu Grenzüberschreitungen kommt. Er tritt für beide Triebe ein und strebt die Ziele beider an, nämlich "*die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Seyn, Veränderung mit Identität zu vereinbaren*"⁵. Dies erfolgt jedoch nur im Rahmen des ästhetischen Spiels, das keinen Zweck verfolgt und den Menschen dadurch sowohl vom Zwang des Formtriebs als auch von dem des Stofftriebs befreit. Der Mensch ist nicht genötigt, zwischen Vernunft- oder Naturgesetz wählen zu müssen, wozu er außerhalb des Spiels durchaus gezwungen ist. Das heißt, im ästhetischen Spiel muss die Vernunft nicht Anstoß nehmen an der Sinnlichkeit und umgekehrt⁶, so "daß der Mensch, um sich als Geist zu erweisen, der Materie nicht zu entfliehen"⁷ braucht. Die Leistung der Schönheit ist somit folgende:

¹ Ebd., S. 359.

² Ebd., S. 352.

³ Ebd., S. 353.

⁴ Ebd., S. 355.

⁵ Ebd., S. 353.

⁶ Vgl. Pieper, S. 123.

⁷ Schiller: Ästhetische Briefe, S. 397.

Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken gleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt, und der Sinnenwelt wiedergegeben.¹

Die Aufhebung dieser Zwänge von Vernunft und Sinnlichkeit bzw. der versöhnende Ausgleich zwischen beiden bedeutet für den Menschen Freiheit, so dass der ganze Mensch, wie er sich bei Schiller im Spiel darstellt, der freie, wahre Mensch ist. Diesen Zustand erfährt der Mensch ausschließlich im ästhetischen Spiel, d. h. in der Kunst im Allgemeinen und im Theaterspiel im Besonderen.

Der Spieltrieb äußert sich nur im Bereich des Schönen, d. h. im Spiel der Kunst. Was für den Spieltrieb gilt, lässt sich analog dazu auch auf das Schöne übertragen. Weil der Mensch sein reines Menschsein nur im Rahmen der Kunst und nicht in der realen Welt erfährt, sieht Schiller "Schönheit [...] als eine nothwendige Bedingung der Menschheit"² an. In ähnlicher Weise heißt es bei ihm, dass der "Begriff der Poesie [...] kein anderer ist, als *der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben*"³. Kunst soll darüber entscheiden, ob die Menschen Wilde oder Barbaren bleiben oder durch ästhetische Erziehung zu freien Menschen aufsteigen.

Schönheit wird bei Schiller zu einer Bedingung der Freiheit und zu einer Begegnung mit dieser: "Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freyheit in der Erscheinung."⁴ Insgesamt sind Schillers ästhetische Schriften vom Begriff der Freiheit geprägt. An Körner heißt es:

Zeigt sich nun ein Objekt in der Sinnenwelt bloß durch sich selbst bestimmt, stellt es sich den Sinnen so dar, daß man an ihm keinen Einfluß des Stoffes oder eines Zweckes bemerkt, so wird es als ein *Analogon* der reinen Willensbestimmung [...] beurtheilt.⁵

Und weiter heißt es: "Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anders, als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart."⁶ Das schöne Objekt ist also nichts anderes als das durch sich selbst bestimmte Objekt. "Sobald wir es aesthetisch beurtheilen, so wollen wir bloß wissen, ob es das was es ist durch sich selbst sey"⁷, schreibt Schiller. Das ästhetische Urteil sagt folglich nicht nur aus, ob ein Gegenstand schön ist oder nicht, sondern vor allem, ob es ein Objekt der Freiheit ist oder nicht. In diesem

¹ Ebd., S. 365.

² Ebd., S. 340.

³ Ders.: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20, S. 437 (Künftig zitiert: Schiller: Naive und sentimentalische Dichtung).

⁴ Ders.: Ästhetische Briefe (Anmerkung), S. 386.

⁵ Schiller an Körner (18. u. 19.2.1793), NA 26, S. 192.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

Sinne sind die Begriffe "schön" und "selbstbestimmt" synonym. Freiheit tritt somit nur in Verbindung mit dem Schönen in Erscheinung, "weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert"¹.

Durch Äußerungen, die Schönheit und Freiheit zusammendenken, wird deutlich, dass Schillers wahres Anliegen nicht Kunst, sondern Freiheit ist. Das Ziel der von ihm postulierten ästhetischen Erziehung ist somit die Freiheit. Schönheit ist nur der Weg, den man dorthin beschreiten muss. Dafür ist es Schiller zufolge aber auch der einzig mögliche Weg zur Verwirklichung der Freiheit. Dass Kunst und Schönheit nicht das Endziel darstellen, dafür spricht auch die Mittelstellung des ästhetischen Zustands. Der ästhetische Zustand ist der Zustand, in welchem "das Gemüth weder physisch noch moralisch genöthigt"² wird. Es ist der Zustand der Wechselwirkung von Form- und Stofftrieb, in welchem der Spieltrieb tätig ist. Durch schöne Kunst in den ästhetischen Zustand versetzt, wird der Mensch seiner Ganzheit ansichtig. Man müsste meinen, der ästhetische Zustand sei der endgültig angestrebte Zustand, weil hier sowohl die Nötigung der Sinnlichkeit als auch die der Vernunft aufgehoben und der Mensch frei von Zwängen ist, also an seiner Freiheit angelangt ist. Dem ästhetischen Zustand als Endziel widerspricht jedoch das Nacheinander von physischem, ästhetischem und sittlichem Zustand, denn "es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht"³. Die ästhetische Erziehung soll nur deshalb aus dem Menschen einen ästhetischen machen, "weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann"⁴. Die Entwicklung der Menschheit sieht laut Schiller daher wie folgt aus:

Der Mensch in seinem *physischen* Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser in dem *ästhetischen* Zustand, und er beherrscht sie in dem *moralischen*.⁵

Somit kann der ästhetische Zustand nur vorübergehend sein, während das eigentliche Ziel der moralische Zustand ist. Bezogen auf Natur- und Vernunftstaat ist der ästhetische Zustand der Stützpfeiler, um beim Übergang vom Natur- zum Vernunftstaat die Gesellschaft zu stabilisieren, damit sie gewissermaßen nicht im Nichts hängt, bis der Vernunftstaat sich etabliert hat. Ist dieser aber erst einmal erreicht, wird die Kunst im Grunde überflüssig, weil sie dann keine Aufgabe mehr zu erfüllen hat. Denn tritt der Vernunftstaat tatsächlich in

¹ Ders.: Ästhetische Briefe, S. 312.

² Ebd., S. 375.

³ Ebd., S. 383.

⁴ Ebd., S. 385.

⁵ Ebd., S. 388.

Erscheinung, heißt das, dass die ästhetische Erziehung angeschlagen hat und zugleich abgeschlossen ist. Die Frage, ob Kunst Mittel oder Ziel ist, ist genau deshalb von Bedeutung, weil Kunst als Mittel unvereinbar ist mit dem Autonomiegedanken. Kunst als Mittel zum Vernunftstaat kann nicht autonom sein, weil sie in diesem Fall Bedingungen zu erfüllen hat, um dem Ziel zu genügen. Aus Schillers Ästhetik lässt sich deshalb zweierlei herauslesen: "Kunst erfüllt eine Funktion" und "Kunst ist autonom". Schiller hält im Grunde an beidem fest und vertritt sowohl die Autonomie von Kunst als auch die Vorstellung, Kunst sei die Lösung des politischen Problems.¹ Indem er schreibt, dass "Schönheit [...] keinen einzelnen weder intellektuellen, noch moralischen Zweck"² ausführt, stellt er sich auf die Seite der Kunstautonomie. Andererseits beschreibt er Schönheit als "Mittel [...], den Menschen [...] von einem beschränkten zu einem absoluten Daseyn zu führen"³. Und auch der von ihm verwendete Begriff "Werkzeug" widerspricht jedem Autonomieverständnis. Die Autonomie auf den Bereich der Produktionsästhetik zu beschränken, löst diesen Widerspruch keineswegs auf, denn jede geforderte Wirkung von Kunst schränkt auf Seiten der Produktion den Künstler ein, weil dieser dann genötigt ist, sein Kunstprodukt auf die Wirkung abzustimmen, und keineswegs autonom handelt.⁴

Bei aller Einheit schaffenden Wirkung des Schönen verbleibt der Einfluss innerhalb der Grenzen des von Schiller eingeführten ästhetischen Scheins. Der ästhetische Schein macht dem Menschen allerdings nicht vor, Teil des realen Lebens zu sein. Schiller beschreibt ihn als aufrichtig und selbständig. Beides trennt den ästhetischen Schein von der Wirklichkeit: Er ist aufrichtig, weil er keinen "Anspruch auf Realität"⁵ macht, und er ist selbständig, weil er nicht auf die Wirklichkeit angewiesen ist. Der Schein ist somit weder Wirklichkeit, noch braucht er diese in irgendeiner Form. Damit rettet Schiller die Autonomie der Kunst in den Schein, wo sie den Veränderungen der Wirklichkeit nicht ausgesetzt ist. Dafür hat sie aber auch nichts mit dieser zu tun.⁶ Das stellt jedoch die von Schiller konstatierte Wirkung von Kunst in Frage. Im ästhetischen Zustand erfährt der Mensch seine Totalität, indem sein polares Wesen in

¹ Vgl. Tielkes, S. 192.

² Schiller: Ästhetische Briefe, S. 377.

³ Ebd., S. 370.

⁴ Bei Joachim Bernauer heißt es hierzu: "Die proklamierte Autonomie der Kunst ist zunächst nur *produktionsästhetisch* gemeint, wirkungs- bzw. gehaltsästhetisch ist Schiller hingegen noch von ihrer untergeordneten Funktion überzeugt." In: Bernauer, Joachim: "Schöne neue Welt, wo bist du?". Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. Berlin 1995 (= Philologische Studien und Quellen 138), S. 143.

⁵ Schiller: Ästhetische Briefe, S. 402.

⁶ Vgl. Bürger, S. 63.

Einklang gebracht und er zur Freiheit geführt wird. Außerhalb des Scheins weist er jedoch seine übliche dualistische Struktur auf, die seiner politischen Glückseligkeit im Wege steht:

Dieses Gleichgewicht bleibt aber immer nur Idee, die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann. In der Wirklichkeit wird immer ein Uebergewicht des Einen Elements über das andere übrig bleiben [...].¹

Dennoch soll Kunst die politische Situation verändern können, denn es heißt, "daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß"². Das Paradoxe an Schillers Ästhetik ist also, dass er ästhetischen Schein und Wirklichkeit vollständig voneinander trennt, gleichzeitig aber Veränderungen im wirklichen Leben von einer ästhetischen Erziehung, d. h. von der Kunst, erwartet.³ Wie also kann Schönheit eine Bedingung der Menschheit sein, wenn sich alles nur im Rahmen des Scheins vollzieht? Der Mensch befindet sich nur für Momente im ästhetischen Schein, nämlich nur solange er Kunst rezipiert bzw. mit der Schönheit spielt. Der wesentliche Teil seiner Zeit spielt sich jedoch in der Realität ab. Daraus ergibt sich zwangsweise, dass der Mensch nur für Augenblicke ganz Mensch ist. In der Realität existiert dieser ganze bzw. freie Mensch nicht und kann auch außerhalb des Scheins nie existieren.⁴ Das Streben nach dem reinen Menschen wird somit zu einer dauerhaften Beschäftigung mit Kunst, die ihm durch Antizipation des Ideals immer nur vor Augen führt, was er in der Wirklichkeit nicht sein kann, nämlich Mensch im Besitz seiner vollständigen Freiheit.

3.7.1.1 Objektive Schönheit

Unabhängig davon, ob Schönheit nur Mittel zum Zweck ist oder aber das Ziel, versucht Schiller das Schöne objektiv zu bestimmen, was ihn bei allem Kant'schen Einfluss von diesem unterscheidet. Bereits in den *Kallias*-Briefen schreibt er: "Ich hoffe aber, hinreichend zu beweisen, daß die Schönheit eine objective Eigenschaft ist."⁵ Den Objektivitätsanspruch des Schönen rechtfertigt Schiller mit Parallelen, die er zwischen Schönheit und Vernunft zieht. Diesbezüglich schreibt er an den Prinzen:

Auch die Schönheit, dünckt mir, muß wie die Wahrheit und das Recht auf ewigen Fundamenten ruhn, und die ursprünglichen Gesetze der Vernunft müssen auch Gesetze des Geschmacks seyn.⁶

¹ Schiller: Ästhetische Briefe, S. 360.

² Ebd., S. 312.

³ Vgl. Bürger, S. 64.

⁴ Vgl. Pieper, S. 12.

⁵ Schiller an Körner (18. u. 19.2.1793), NA 26, S. 191.

⁶ Schiller an den Prinzen (9.2.1793), 185.

Mit der Verknüpfung des Schönen mit Vernunftgesetzen verleiht Schiller dem Schönen Objektivität, weil ebendiese im Falle der Vernunft nicht angezweifelt wird. In *Ueber Anmuth und Würde* wird diese Bindung an die Vernunft wie folgt beschrieben:

Die Schönheit ist daher als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch *Geburt*, der andern durch *Adoption* angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur, und *erlangt* in der Vernunftwelt das Bürgerrecht.¹

Und in den *Ästhetischen Briefen* heißt es:

Die Vernunft stellt aus transcendentalen Gründen die Forderung auf: es soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, das heißt, ein Spieltrieb seyn, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Nothwendigkeit, des Leidens mit der Freyheit den Begriff der Menschheit vollendet. [...] Sobald sie demnach den Ausspruch thut: es soll eine Menschheit existieren, so hat sie eben dadurch das Gesetz aufgestellt: es soll eine Schönheit seyn.²

Schönheit ist demnach eine Forderung der Vernunft und hat folglich eine objektive Basis, die der Mensch nicht zurückzuweisen wagt.

Den gleichen Eindruck von Objektivität hinterlässt die Vorstellung von Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Der in dieser Form synonyme Gebrauch von Schönheit und Freiheit bezeichnet die von allen äußeren Faktoren unabhängige Selbstbestimmung einer Sache. Bei dieser Selbstbestimmung wird davon ausgegangen, dass sie objektiven Prinzipien folgt. Hat also die Idee der Freiheit objektive Maßstäbe, so muss sie die Idee der Schönheit auch haben. Schiller nähert sich der Objektivität von Schönheit folglich nur indirekt an, indem er das Schöne mit Vernunft und Freiheit in Zusammenhang bringt.

Tatsächlich begründen, weshalb das Schöne objektiven Prinzipien folgt, kann Schiller nicht. Das Problem, einen von der Erfahrung unabhängigen und objektiven Schönheitsbegriff zu ermitteln, formuliert er wie folgt:

Die Schwierigkeit einen Begriff der Schönheit objectiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimiren so daß die Erfahrung ihn zwar durchaus bestätigt, aber daß er diesen Ausspruch der Erfahrung zu seiner Gültigkeit gar nicht nöthig hat, diese Schwierigkeit ist fast unübersehbar. Ich habe wirklich eine Deduction meines Begriffs vom Schönen versucht, aber es ist ohne das Zeugniß der Erfahrung nicht auszukommen.³

Der Geschmack wäre damit rein empirischer Natur. Trotzdem hält Schiller hartnäckig an der Möglichkeit eines objektiven Schönheitsbegriffs fest: "[...] von dieser Unmöglichkeit eines objektiven Princips für den Geschmack kan ich mich noch nicht überzeugen."⁴ Das

¹ Schiller: *Ueber Anmuth und Würde*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20, S. 260.

² Ders.: *Ästhetische Briefe*, S. 356.

³ Schiller an Körner (25.1.1793), NA 26, S. 175.

⁴ Ebd.

Schöne soll objektiv sein, kann jedoch nicht aus von der Erfahrung unabhängigen Gesetzen abgeleitet werden, was wiederum seine Objektivität zurücknimmt. Schiller bleibt jedoch trotz aller Schwierigkeit bei seinem objektiven Schönheitsbegriff.

3.7.2 Naiv und sentimentalisch

Nach dichotomischem Prinzip verläuft auch Schillers nähere Bestimmung des Dichters, die er in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* aus dem Jahr 1795 vornimmt. Nicht mehr das Kunstwerk, sondern der Dichter selbst steht hierbei im Zentrum der Betrachtung. Die Bestimmung des Dichters als naiv oder sentimentalisch findet vor dem Hintergrund von Einheit und Entfremdung, die sich im dualistischen Wesen des Menschen äußert, statt. Schiller behält somit auch in seiner letzten wichtigen ästhetischen Schrift dieses Muster bei. In diesem Fall geht es ihm jedoch weniger um die Frage, wie eine Überwindung des Dualismus möglich ist, als vielmehr darum, wie sich Einheit und Entfremdung auf den Dichter auswirken, sofern die Einheit etwas Vergangenes ist, während die Moderne von Entzweiung geprägt ist. Es kommt hierbei auf die Empfindung des Dichters an. Im Vordergrund steht die Frage, auf welche Situation der Dichter trifft: auf die der Einheit oder die der Entzweiung. Von besonderer Bedeutung für Schillers Beurteilung des Dichters ist aber vor allem die Natur, die ins Zentrum seiner Betrachtung rückt und ausschlaggebend dafür ist, ob der Dichter ein Gefühl der Einheit oder der Entzweiung entwickelt und ein naives oder sentimentalisches Empfinden aufweist. Schiller geht davon aus, dass in der Antike das naive Empfinden des Dichters vorherrschte, während die Moderne vom sentimentalisch empfindenden Dichter geprägt ist.

Die Natur in *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist keineswegs gleichzusetzen mit dem Naturbegriff, den Schiller verwendet, um die Sinnlichkeit des Menschen auszudrücken, die diesen nötigt, seine Bedürfnisse zu befriedigen. In dieser Bedeutung ist Natur eine Form des Zwanges, unter welchem der Mensch steht. Natur in *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist im Gegensatz dazu positiv bestimmt und meint Natur im eigentlichen Sinne, der man "in Pflanzen, Mineralen, Thieren, Landschaften, so wie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt"¹ begegnet. Es ist Natur im Sinne von natürlich bzw. Natur im Gegensatz zu Kunst oder künstlich. Natur kann zwar in den unterschiedlichsten Gegenständen zum Ausdruck kommen, doch trotz der

¹ Schiller: Naive und sentimentalische Dichtung, S. 413.

Differenz der Gegenstände in ihrer materiellen Erscheinung bleibt die Idee, die sie ausdrücken, dieselbe, nämlich "das freiwillige Daseyn, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen"¹. Schiller versteht Natur als das aus sich selbst heraus Existierende, das nicht auf anderes angewiesen ist.² Diese Beschreibung von Natur erinnert an den Begriff der Freiheit als etwas, das sich selbst den Grund gibt und selbstbestimmt ist. Schiller geht es bei seinem Naturbegriff also weniger um die materielle Erscheinung eines Naturgegenstandes als vielmehr um die Idee des durch sich selbst Existierenden, die dieser zum Ausdruck bringt. Die Natur stellt also nichts Gegenständliches dar. Es reicht nicht, dass ein Gegenstand die Natur perfekt nachahmt; er muss tatsächlich Natur sein oder aber für Natur gehalten werden: "Fürs erste ist es durchaus nöthig, daß der Gegenstand, der uns dasselbe einflößt, *Natur sey* oder doch von uns dafür gehalten werde [...]."³ Sobald dem Menschen ersichtlich wird, dass Natur nur kopiert wurde, verschwindet die Empfindung, die der Gegenstand ausgelöst hat. Daher geht Schiller davon aus, dass es nicht die Natur in ihrer Gegenständlichkeit, sondern eine ihr inhärente Idee ist, die auf den Menschen wirkt. Steht das, was Schiller Natur nennt, gleichzeitig in einem Gegensatz zur Kunst, "wird die Natur zum Naiven"⁴. Dies ist die wesentliche Bedingung: Natur muss vor dem Hintergrund künstlicher Verhältnisse stehen, damit sie auch als naiv empfunden werden kann, da man nur im Vergleich zum Künstlichen das Naive erkennt. Die Bezeichnung der Natur als naiv kann daher nur vom Standpunkt des Künstlichen aus erfolgen.

Denkt man sich Natur als einen Kreis, so kann der Mensch entweder innerhalb oder aber außerhalb dieses Kreises stehen. Befindet sich der Mensch in diesem Kreis, ist die Natur Teil von ihm und er eins mit ihr, so dass er sie nicht als etwas von ihm Differenziertes erkennt und eine Reflexion auf die Natur ausbleibt. Steht er außerhalb dieses Kreises, wirkt die Natur auf ihn naiv, wenn sie ihm in seinem Bereich, der nicht mehr Natur ist, begegnet. In dieser Form kann man sich Schillers Auffassung vom Verhältnis des Menschen zur Natur vorstellen. Ob der Mensch nun jenseits des Kreises steht oder nicht, ist eine Frage des Zeitalters, in welchem er lebt. In der Moderne ist die Natur "aus der Menschheit verschwunden"⁵. Dementsprechend liegt die Zeit der Einheit zwischen Mensch und Natur in der

¹ Ebd.

² Vgl. Binder, Wolfgang: Die Begriffe "Naiv" und "Sentimentalisch" und Schillers Drama. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4 (1960) S. 140-157, hier S. 150.

³ Schiller: Naive und sentimentalische Dichtung, S. 413.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 430.

Vergangenheit, genau gesagt in der Antike. Im Laufe der Geschichte begann die Natur "aus dem menschlichen Leben als *Erfahrung* und als das (handelnde und empfindende) *Subjekt* zu verschwinden"¹. Den Grund für diesen Verlauf sieht Schiller in der Kultur, die von der Natur entfremdet und den Menschen aus ihrem Kreis heraustreten ließ: "Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben [...]"²

Der Standort des Menschen ist ganz wesentlich für Schillers Beurteilung, denn je nachdem, ob der Mensch Teil der Natur ist oder ob er nur vom Standpunkt des Künstlichen auf diese blickt, ist er im ersten Fall naiv, im zweiten sentimentalisch. Diese Unterteilung kann allerdings nur aus der sentimentalischen Perspektive getroffen werden, da der naive Mensch gar nicht wissen kann, dass er naiv ist, weil der Begriff nur im Gegensatz zum Sentimentalischen besteht, das im naiven Zustand, wo keine Reflexion stattfindet, nicht existiert. Beide Begriffe haben zunächst nichts mit Dichtung zu tun, sondern bezeichnen die grundsätzliche Beziehung des Menschen zur Natur. Für den naiven Menschen ist die ungeteilte Natur seine Wirklichkeit, während sie nicht mehr zur Realität des sentimentalischen Menschen gehört. Aus diesem Grund kann sie ihm nur ein Ideal sein, auf das er zurückblicken kann, weil das Ideal aus seinem von Entzweiung geprägten Leben bereits verschwunden ist. Was also dem naiven Menschen Realität war, ist dem sentimentalischen Menschen nur noch Ideal, nach dem er sich sehnt. Es ist daher vor allem die Sehnsucht nach dem Ideal in Form von ungeteilter Natur, die den sentimentalischen Menschen prägt:

Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück, sobald wir angefangen, die Drangsale der Kultur zu erfahren und hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme. Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frey geworden, und haben beydes verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur; eine Sehnsucht nach ihrer *Glückseligkeit*, eine Sehnsucht nach ihrer *Vollkommenheit*.³

Schiller geht davon aus, dass der sentimentalische Mensch ein Verlangen nach Vollkommenheit hat, obwohl er im Grunde gar nicht wissen kann, was diese eigentlich ist, da er sie als Kulturmensch längst eingeübt hat. Schillers Ausführungen zufolge kann der moderne Mensch nie mit ihr in Berührung gekommen sein, und dennoch – hierin liegt das Paradoxe an Schillers Theorie – scheint der sentimentalische Mensch zwischen

¹ Ebd., S. 431.

² Ebd., S. 437.

³ Ebd., S. 427 f.

Vollkommenheit und Entfremdung unterscheiden und ein Ideal entwickeln zu können, auf das sich sein Verlangen beziehen kann. Da es sich für den sentimentalischen Menschen um ein Ideal handelt, d. h., weil seine Wirklichkeit mangelhaft ist, bleibt ihm letztlich nur die Möglichkeit der Reflexion. Er kann sich nur in Gedanken damit auseinandersetzen, wie es war und wie es sein soll.

Der Unterschied zwischen naiv und sentimentalisch ist zunächst ein Epochenunterschied zwischen Antike und Moderne, da Schiller Einheit und Totalität auf die Zeit der Griechen festlegt. Er spricht von einem "Kontrast [...] zwischen der heutigen Form der Menschheit, und zwischen der ehemaligen, besonders der griechischen"¹. Dieser Kontrast ergibt sich daraus, dass die Natur integraler Bestandteil der antiken Realität war, während sie in der Wirklichkeit des modernen Menschen fehlt. Das Ideal manifestiert sich auf diese Weise in den Griechen bzw. der vollkommene Mensch im griechischen Menschen. Diese Verlagerung in die Vergangenheit unterstreicht den Gedanken der Reflexion, da der sentimentalische Mensch nur zurückblicken und darüber reflektieren kann, was einmal gewesen ist.

3.7.2.1 Die Anwendung der Begriffe "naiv" und "sentimentalisch" auf den Dichter

Die Begriffe "naiv" und "sentimentalisch" sind keine reinen Synonyme für "antik" und "modern", sobald sie auf den Dichter angewendet werden. Der Unterschied zwischen dem naiven und dem sentimentalischen Menschen ist vor allem ein Unterschied zwischen dem naiven und dem sentimentalischen Dichter. Es sind Begriffe, mit denen Schiller Dichtertypen und weniger Menschentypen bezeichnet. Denn sobald man "sowohl von dem naiven als von dem sentimentalischen Charakter absondert, was beyde poetisches haben"², ist nur noch die Rede vom Realisten und Idealisten. Auf Ebene der Dichtung ist die Trennung von naiv und sentimentalisch keine historische, bleibt allerdings eine Frage der Natur:

Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. [...] Sie werden entweder Natur *seyn*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entspringen zwey ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemüthsstimmung Einfluß haben, entweder zu den *naiven* oder zu den *sentimentalischen* gehören.³

¹ Ders.: Ästhetische Briefe, S. 321.

² Ders.: Naive und sentimentalische Dichtung, S. 492.

³ Ebd., S. 432.

Grundsätzlich kann der Dichter entweder eins mit der Natur sein – dann ist er naiv –, oder aber er strebt danach und ist deshalb sentimentalisch. Jene Schriftsteller, auf die diese Umschreibung nicht passt, sind nach den Ausführungen Schillers keine Dichter. Ein Dichter ist entweder naiv oder sentimentalisch oder gar kein Dichter. Ob er das eine oder das andere ist, ist nicht allein eine Frage der Zeit, in der er lebt, sondern kann von seiner Bildung oder seiner Gemütsstimmung abhängen, so dass man nicht sagen kann, dass der naive Dichter zwangsläufig der antike Dichter ist und der sentimentalische Dichter der moderne. Eine solche Zuordnung existiert nicht, auch wenn die Moderne das sentimentalische Zeitalter ist. So ist etwa Goethe laut Schiller ein moderner naiver Dichter, ein "griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen"¹, jedoch nicht im Sinne von Homer, der als naiver Dichter schlechthin gilt. Dieser Aspekt bleibt bei Schiller allerdings schwer nachvollziehbar, denn streng genommen dürfte es in der Moderne keine naiven Dichter geben, weil alle modernen Dichter Teil der von Entzweiung geprägten Zeit sind.

Indem der Dichter entweder Natur ist oder sie sucht, bewahrt er diese. Selbst dann, wenn die Natur der Menschheit abhanden kommt, ist sie in Form von Dichtung gewissermaßen konserviert und bleibt auf diesem Wege erhalten. Aufgrund einer natürlichen Veranlagung ist der Dichter davor geschützt, die Natur ganz aus den Augen zu verlieren, denn das "Dichtungsvermögen"² gleicht dem Trieb, welcher den Menschen immer wieder zur Natur zurücktreibt. Mit dem Dichter lässt Schiller also die Option stets offen, dass die Menschheit zur Natur zurückfinden kann, denn der "dichterische Geist ist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit"³. Solange also Dichtung Teil der Menschheit ist und der Dichter in engem Verhältnis zur Natur steht, kann die Menschheit jederzeit über den Weg der Dichtung zur Natur gelangen. Die Natur ist nie für immer verloren:

Auch jetzt ist die Natur noch die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nährt, aus ihr allein schöpft er seine ganze Macht, zu ihr allein spricht er auch in dem künstlichen, in der Kultur begriffenen Menschen.⁴

Der Ausgangspunkt sowohl des naiven als auch des sentimentalischen Dichters bleibt die Natur, allerdings mit dem Unterschied, dass der sentimentalische Dichter "in einem ganz andern Verhältniß zu derselben"⁵ steht.

¹ Schiller an Goethe (23.8.1794), S. 34.

² Schiller: Naive und sentimentalische Dichtung, S. 436.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Schiller macht unmissverständlich deutlich, dass er den Dichter für naturhaft hält. Das Dichtungsvermögen steht in engem Verhältnis zum menschlichen Trieb, der zur Natur strebt. Natur ist die Quelle seines Dichtertums, das damit zur natürlichen Veranlagung wird. In diesem Sinne schreibt Schiller: "Naiv muß jedes wahre Genie seyn, oder es ist keines."¹ Damit bringt er zum Ausdruck, dass das Genie natürlich im Gegensatz zu künstlich sein muss.² Es kann daher nur zum Genie geboren sein. Nicht Bildung oder Studium machen jemanden zum Genie, sondern die Natur selbst:

Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmackes, in welchem, wenn es nicht so klug ist, sie schon von weitem zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird.³

Es ist eine Form, dem Dilettantismus vorzubeugen.

Der Umstand, dass beide Dichtertypen, der naive und der sentimentalische, in einem unterschiedlichen Verhältnis zur Natur stehen, wirkt sich auch auf ihre Dichtung aus. Dadurch, dass die Natur in der Moderne aus dem Leben verschwunden ist, kann sie auch in der sentimentalischen Dichtung nur als Ideal erscheinen. Der sentimentalische Dichter muss demnach etwas darstellen, was in der Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Seine Leistung kann folglich nicht darin liegen, die Wirklichkeit nur nachzuahmen. Der naive Dichter hingegen erfährt die Natur am eigenen Leib; seine Dichtung ist lediglich die Nachahmung dessen, was er real vor Augen hat, d. h., er muss nicht idealisieren wie der sentimentalische Dichter. Seine Aufgabe ist "die möglichst vollständige *Nachahmung des Wirklichen*", wohingegen die Aufgabe des sentimentalischen Dichters in der "Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal"⁴ besteht. Der sentimentalische Dichter muss sich von der ihn umgebenden Wirklichkeit wegbewegen. Vor diesem Hintergrund ist die Leistung des sentimentalischen Dichters größer, da er etwas hervorbringen muss, das nicht mehr und vor allem noch nicht existiert; er muss antizipieren. Je mehr sich also die Natur aus der Wirklichkeit zurückzieht, desto stärker taucht sie als Ideal in der Dichtung auf.⁵ In diesem Ideal wird die Natur in ihrem ungeteilten Zustand poetisch ausgedrückt. So gesehen, ist die ungeteilte Natur in beiden Dichtungsarten Inhalt der Dichtung, jedoch mit dem Unterschied, dass sie das eine Mal Wirklichkeit, das andere Mal

¹ Ebd., S. 424.

² Vgl. Sayce, Olive: Das Problem der Vieldeutigkeit in Schillers ästhetischer Terminologie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 6 (1962), S. 148-177, hier S. 172 f (Künftig zitiert: Sayce).

³ Schiller: Naive und sentimentalische Dichtung, S. 424.

⁴ Ebd., S. 437.

⁵ Vgl. Sayce, S. 169.

Ideal ist. Der sentimentalische Mensch erfährt die Totalität gewissermaßen nur noch im ästhetischen Zustand, in den ihn die Dichtung versetzt. Allerdings geht es in Schillers Schrift nicht mehr um die Verwirklichung des Ideals als ästhetischen Staat, sondern in Form von Natur.¹

Das Ideal ist sowohl etwas Vergangenes als auch etwas Zukünftiges. In der Vergangenheit war es bei den Griechen real – daher ihre Mustergültigkeit –, während es in der Zukunft verwirklicht werden soll. Insgesamt ergibt sich daraus ein triadisches Modell von Einheit, Entfremdung und wiedergewonnener Einheit in Form des Ideals. Die Aussagen, die Schiller diesbezüglich über Dichter und Dichtung trifft, überträgt er auf die Menschheit und den Verlauf, den sie nimmt. Daher sind die Kategorien von naiv und sentimentalisch nicht ausschließlich Begriffe, die den Dichter und seine Dichtung beschreiben, sondern den Menschen an sich:

Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im Ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweyet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.²

Allerdings ist die zukünftige Einheit nicht gleichzusetzen mit jener der Griechen, da sie unter den Bedingungen der Kultur nicht vollständig erreicht werden kann. Der griechische und damit "natürliche Mensch" war ein vollkommener Mensch, während es der moderne bzw. "kultivierte Mensch"³ nie sein kann. Auch bei Schiller bleibt das Streben nach dem Ideal ein unendliches Unterfangen, so dass der moderne Mensch immer sentimentalisch bleiben und sich stets nach dem Ideal sehnen wird. Daraus ergibt sich, dass Kunst ihre Notwendigkeit nie verlieren kann.⁴

Schiller macht aus der von ihm konstatierten Unmöglichkeit, das Ideal realisieren zu können, eine Tugend und nimmt die Moderne nicht nur gegen die Antike in Schutz, sondern gesteht ihr darüber hinaus einen Vorteil zu. Zwar kann der Naturmensch absolute Vollkommenheit erreichen, während sich der Kulturmensch dieser nur in fortschreitender Weise annähern kann, doch das Erreichen des Ziels, also Vollkommenheit, bedeutet Begrenzung, da für den natürlichen bzw. naiven Menschen nichts weiter existiert. Der Kulturmensch hingegen kennt das Endliche nicht, da das Ziel immer vor ihm und folglich außerhalb seiner Reichweite liegen wird. Schiller sieht darin nicht den Nachteil des

¹ Vgl. Boettcher, S. 3 f.

² Schiller: Naive und sentimentalische Dichtung, S. 438.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne, S. 136.

Nichterreichens, sondern den Vorteil von Unendlichkeit und Fortschritt. Der Mensch muss sozusagen aus dem Kreis der Natur heraustreten und sich kultivieren, um fortzuschreiten. Genau genommen, verträgt sich dies nicht mit Schillers Antikebild. Einerseits hebt er den vergangenen Zustand der Einheit mit der Natur zur Zeit der Griechen als Optimum hervor; der alte Zustand soll wiederhergestellt werden. Andererseits fordert er von der Menschheit, diesen natürlichen Zustand hinter sich zu lassen und sich den Bedingungen der Kultur auszusetzen, damit ein geradliniges Fortschreiten einsetzen kann, dessen Ziel ewig in der Ferne bleiben wird.

Analog zum kultivierten Menschen gilt für den sentimentalischen Dichter, dass sein Werk kein Endliches kennt. Indem Schiller der Moderne die Dichtkunst zuordnet, zeigt er ihre Unendlichkeit auf, während er der Antike die bildende Kunst zuschreibt, um ihre Begrenzung hervorzuheben: "Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit; ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen."¹ Demzufolge waren die Alten nur im Bereich der Plastik vollkommen. In der Dichtkunst können die Neuen sich der Vollkommenheit unendlich annähern; bei ihnen ist im Gegensatz zu den Alten eine Steigerung möglich. Was die Kunst angeht, so sind die Alten nur in dem überlegen, "was sinnlich darstellbar und *körperlich* ist"². Auf geistiger Ebene, d. h. in den Ideen, sind sie den Neuen allerdings unterlegen, denn die "Wirklichkeit [...] bleibt hinter dem Ideale zurück; alles existierende hat seine Schranken, aber der Gedanke ist grenzenlos"³. Schiller zieht die "Freyheit des Ideenvermögens"⁴ des sentimentalischen Dichters der eingeschränkten sinnlichen Realität des naiven Dichters eindeutig vor. Auch in diesem Fall ist es die Freiheit, die den Vorzug ausmacht. Dass der naive Dichter im Gegensatz zum sentimentalischen seine Aufgabe vollständig erfüllt, ist unerheblich, da der sentimentalische Dichter einer unendlichen Aufgabe gegenübersteht. Nicht die Erfüllung der Aufgabe ist wesentlich, sondern der Unterschied zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit. Dadurch erfährt der moderne Dichter bei Schiller eine Aufwertung gegenüber den Alten, mit denen er sich nicht mehr zu messen braucht.

Bei allem Vorteil gegenüber den Alten ist die Realität, in welcher der sentimentalische Dichter lebt, mangelhaft. Ihn bestimmt der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Ideal; er

¹ Schiller: Naive und sentimentalische Dichtung, S. 440.

² Ebd.

³ Ebd., S. 474.

⁴ Ebd.

bewegt sich in der Wirklichkeit und hat das Ideal vor Augen. Diese Disharmonie zwischen Realität und Ideal kann sich auf unterschiedliche Weise in seiner Dichtung äußern – je nachdem, ob er den Schwerpunkt auf die Wirklichkeit oder das Ideal legt –, woraus sich die verschiedenen Dichtungsarten ergeben:

Seine Darstellung wird also entweder satyrisch oder sie wird [...] *elegisch* seyn; an eine von diesen beyden Empfindungsarten wird jeder sentimentalische Dichter sich halten.¹

Satirisch ist die Dichtung, wenn sie Kritik an der mangelhaften Wirklichkeit übt. In diesem Fall stellt sie die Abweichung vom Ideal dar. Der Akzent liegt bei der Satire auf der Realität und ihren Mängeln. Ist hingegen das Ideal der eigentliche Gegenstand, so ist die Darstellung elegisch. Dies kann auf zwei Arten erfolgen: Wenn die Dichtung das Ideal als etwas Verlorenes behandelt, das nicht erreicht werden kann, und der Verlust betrauert wird, dann handelt es sich um Elegie im eigentlichen Sinne. Antizipiert die Dichtung das Ideal und wird dieses als Wirklichkeit dargestellt, spricht Schiller von Idylle. Satire, Elegie und Idylle sind die einzigen Formen, die Schiller als Dichtung zulässt. Alles, was sich außerhalb dieser drei Dichtungsarten bewegt, ist nicht mehr sentimentalische Poesie. Sobald also ein Werk nicht im Dienste des Ideals steht und idealisiert, wird es nicht als Dichtung definiert. Gerade die Idylle ist für den sentimentalischen Menschen von grundlegender Bedeutung:

Denn für den Menschen, der von der Einfalt der Natur einmal abgewichen und der gefährlichen Führung seiner Vernunft überliefert worden ist, ist es von unendlicher Wichtigkeit, die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen, und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen Spiegel wieder reinigen zu können.²

Schiller impliziert damit vor allem, dass Kunst immer eine Notwendigkeit bleiben wird und der Mensch auch in weiter Zukunft nicht darauf verzichten kann.

3.7.3 Gottfried August Bürger als Gegenbeispiel des idealisierenden Dichters

Worauf Schiller in seinen ästhetischen Schriften auch immer den Akzent setzt, sein Anliegen bleibt stets die Wiederherstellung des ganzen Menschen. In diesem Punkt spielt es überhaupt keine Rolle, ob vom ästhetischen Staat oder von der Natur die Rede ist, da in beiden die Totalität des Menschen zum Ausdruck gebracht werden soll. Das Bekenntnis Schillers zum modernen Dichter beinhaltet daher vor dem Hintergrund der Totalität strenge Maßstäbe in Form des Idealisierens. Dem Rezipienten wird hierbei nur insofern Rechnung getragen, als an ihm die ästhetische Erziehung durch die idealische Poesie vollzogen werden soll. Auf die

¹ Ebd., S. 441 f.

² Ebd., S. 468 f.

Kunstproduktion hat er keinen Einfluss, weil sein Wunsch nach Unterhaltung nicht in Schillers ästhetisches Erziehungskonzept passt. Angesichts einer idealischen Dichtung, die philosophisch geprägt ist, muss jede Form von Massenwirksamkeit somit ausbleiben. In seinen ästhetischen Schriften spricht Schiller zwar immer wieder von der Wirkung der Kunst auf Mensch und Menschheit, doch eine ernsthafte Einbeziehung von Masse und Volk bleibt aus. Dass die Mehrheit mit der von ihm geforderten Dichtung nicht zurechtkommt, heißt noch lange nicht, dass er sich auf das Massenpublikum einstellt. Vielmehr verurteilt er jene Autoren aufs Schärfste, die sich dem Publikumswunsch fügen. Schiller verzichtet auf ein breites Publikum und wendet sich dem kleineren Kreis zu, der die Bildungsvoraussetzungen mitbringt, um sich auf eine solche Poesie einlassen zu können. Seine Position gegenüber dem Publikum ist kompromisslos: Der Dichter darf nicht auf das Niveau des Publikums sinken, er muss es zu sich hinaufziehen. Somit darf der Dichter sein Werk nicht auf die einfachen Leute zuschneiden, nur damit seine Dichtung auch für sie verständlich oder ansprechend wird. Auf diese Weise tut sich im Grunde ein unüberwindliches Hindernis auf, das Schillers Projekt zum Scheitern verurteilt. Seine ästhetischen Überlegungen gehen zwar grundsätzlich von der Natur des Menschen und der Bedeutung der Kunst für diesen aus, in der Praxis wendet sich Dichtung jedoch nur einem erlesenen Kreis zu. Aber gerade dieser Rezipientenkreis bedarf der ästhetischen Erziehung viel weniger als die Masse, die Schiller nicht beachtet. Das heißt, er wendet sich an einen Publikumskreis, der möglicherweise bereits nach seinen Vorstellungen ästhetisch gebildet ist.

In der Auseinandersetzung zwischen Schiller und Gottfried August Bürger geht es vor allem um den Aspekt einer massenwirksamen und populären Dichtung. Schillers Abneigung gegen diese Form von Literatur entlädt sich insgesamt gegen Bürger – dessen Dichtung ihm als Paradebeispiel hierfür gilt –, und zwar in seiner Rezension *Über Bürgers Gedichte*. Mit Schiller und Bürger treffen zwei völlig entgegengesetzte Vorstellungen von Kunst aufeinander: Was dem einen als Maßstab gilt, ist dem anderen gerade das, was Kunst zunichte macht. Wenn Bürger Popularität als Bedingung für die Vollkommenheit von Dichtung postuliert, so bleibt Schiller nichts anderes übrig, als eine strikt entgegengesetzte Position einzunehmen, weil ein solches Postulat die Grundpfeiler einer ästhetischen Erziehung erschüttert. Der Dichter kann dem Rezipienten auf diese Weise kein Ideal vermitteln, da er nur darauf aus ist, dem Publikum zu gefallen. Sollte das vom Dichter dargestellte Ideal nicht beim Publikum ankommen, müsste er es im Zuge der Popularität verwerfen. Ein solcher

Dichter steht nicht mehr im Dienste des Ideals, worauf Schillers gesamte Ästhetik aufbaut, sondern des Publikums.

Gibt der Dichter den Neigungen des Lesers nach und produziert populäre Dichtung, dann begibt er sich auf das Niveau des Publikums, worin der wesentliche Vorwurf gegen Bürger besteht:

Hr. B. vermischt sich nicht selten mit dem Volk, zu dem er sich nur herablassen sollte, und anstatt es scherzend und spielend zu sich hinaufzuziehen, gefällt es ihm oft, sich ihm gleich zu machen.¹

Denn Bürger legt den Dichtern folgenden Rat nahe: "Steiget herab von den Gipfeln eurer wolkigen Hochgelahrtheit, und verlanget nicht, daß wir vielen, die wir auf Erden wohnen, zu euch wenigen hinaufklettern sollen."² Soll also der Dichter versuchen, das Publikum auf seine Stufe zu erheben oder soll er sich selbst auf die Stufe des Publikums hinabgeben? Die Debatte um Popularität ist im Grunde eine Frage, wem die Poesie zu gefallen hat, dem Kenner oder dem Laien. Gerade darin nehmen Schiller und Bürger sehr unterschiedliche, einander widersprechende Standpunkte ein. Bürgers Adressaten sind keine gelehrte Elite, sondern alle Gesellschaftsschichten. Der Dichter sollte unter "den Menschenkindern, sowohl in Palästen als Hütten, ein- und ausgehn und gleich verständlich, gleich unterhaltend für das Menschengeschlecht im ganzen dichten"³. Poesie, wie sie sich Bürger vorstellt, soll

den verfeinerten Weisen ebensowohl als den rohen Bewohner des Waldes, die Dame am Putztische wie die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche entzücken⁴.

Sein Publikum ist das ganze Volk, wobei er betont, dass er darunter "nicht Pöbel"⁵ versteht.

Während Schiller in der philosophischen Theorie unentwegt von der Natur des Menschen spricht, geht Bürger tatsächlich von der Gleichheit dieser Natur in allen Volksschichten aus. So schreibt er: "Ha! als ob nicht alle Menschen – Menschen wären. Als ob die Natur sie nicht überall mit Werkzeugen sinnlicher Empfänglichkeit begabt hätte."⁶ Die Einbeziehung des gesamten Volkes wird hier durch das Vorhandensein derselben natürlichen

¹ Ders.: Über Bürgers Gedichte. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 22: Vermischte Schriften. Hg. v. Herbert Meyer. Weimar 1958, S. 250 (Künftig zitiert: Schiller: Über Bürgers Gedichte).

² Bürger, Gottfried August: Herzens-Ausguss über Volks-Poesie. In: Bürgers Werke in einem Band. Hg. v. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar 1962, S. 321 (Künftig zitiert: Bürger: Herzens-Ausguss).

³ Ebd., S. 316.

⁴ Ebd., S. 318.

⁵ Ders.: Von der Popularität der Poesie. In: Bürgers Werke in einem Band, S. 340 (Künftig zitiert: Von der Popularität der Poesie).

⁶ Ebd., S. 338.

Anlage begründet. Demzufolge versteht Bürger unter Dichtung ausschließlich Volksdichtung, die er "als die einzige wahre"¹ anerkennt. Er hebt hervor, dass die "größten, unsterblichsten Dichter aller Nationen [...] populäre Dichter gewesen"² seien. Die Forderung an den Dichter lautet folglich, Volksdichter zu sein, ganz nach dem Vorbild Homers, dessen "Ilias und Odyssee [...] nichts als Balladen, Romanzen und Volkslieder"³ waren. Dem hält Schiller in seiner Rezension entgegen:

Ein Volksdichter in jenem Sinn, wie es Homer in *seinem* Weltalter oder die Troubadours dem ihrigen waren, dürfte in unsern Tagen vergeblich gesucht werden. Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr *dieselbe* Stufe einnahmen [...].⁴

Volksdichtung in moderner Zeit bedeutet aus Schillers Sicht, "sich ausschließlich der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun"⁵. Er schlägt vielmehr vor, "den ungeheuren Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben"⁶.

Aus Bürgers Sicht ist es gerade die Volksferne, die die Krise der Poesie ausgelöst hat, weil der Dichter zu sehr in metaphysischen Sphären dichtet:

Man will keine menschlichen, sondern himmlische Szenen malen; nicht wie seinesgleichen, sondern wie Völker anderer Zeiten, anderer Zonen; man will oft gar wie der liebe Gott und die heiligen Engel empfinden. Hieran, ihr deutschen Dichter, nicht aber an dem kalten und trägen Publikum, wie ihr falsch wähnet, liegt es, daß eure Gedichte nicht durch das ganze Volk gang und gäbe sind.⁷

An der poetischen Krise ist Bürger zufolge also eindeutig der Dichter schuld, weil er sich bewusst vom Publikum abzuheben versucht. Er verlangt von diesem, in "Menschensprache" und nicht in "Göttersprache"⁸ zu dichten. Und so hält er den Rezensenten von *Über Bürgers Gedichte* in seiner *Vorläufigen Antikritik* für einen Metaphysiker und keinen Künstler, ohne jedoch zu wissen, dass es sich bei dem Verfasser der Rezension um Schiller handelt. Bürgers Kritik konzentriert sich vor allem auf den Bildungsunterschied zwischen Dichter und Publikum, den der Dichter zu sehr in sein Werk einfließen lässt, das dadurch unverständlich wird:

¹ Ders.: Vorrede zur ersten Ausgabe der Gedichte (1778). In: Bürgers Werke in einem Band, S. 328 (Künftig zitiert: Bürger: Vorrede).

² Ders.: Von der Popularität der Poesie, S. 340.

³ Ders.: Herzens-Ausguss, S. 320.

⁴ Schiller: Über Bürgers Gedichte, S. 247

⁵ Ebd., S. 248.

⁶ Ebd.

⁷ Bürger: Herzens-Ausguss, S. 317.

⁸ Ebd.

Dieser Quisquilien-Gelahrheit haben wir's gutenteils zu verdanken, daß bei uns die Poesie des allgemeinen Eingangs in Ohren und Herzen sich nicht rühmen kann, den sie bei mancher anderen Nation schon fand, weil wir so hoch und tief gelahrt sind, [...] daß der Ungelehrte unserer Landesleute selten klug aus uns werden kann.¹

Das, was Bürger jedoch für zu göttlich an der Dichtung hält, ist genau das, was Schiller Idealisieren nennt. Es ist seine oberste Forderung an die Kunst: "Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredelung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen."² Was also Bürger als Ursache der Krise der Poesie sieht, stellt sich Schiller als ihr eigentliches Wesen dar. Im Idealisieren sieht dieser die einzige Möglichkeit, den "so unpoetischen Tagen"³ zu begegnen, insbesondere auf lyrischer Ebene. Dass beide Dichter die Bewältigung der poetischen Krise so verschieden auslegen, erklärt sich aus dem Ziel der Kunst, das sie festlegen. Wenn bei Bürger Volksmäßigkeit das poetische Ziel ist, so kann er vom Dichter nichts anderes fordern, als für das ganze Volk verständlich zu dichten. Seine zentrale Aussage lautet: "Alle Poesie soll volksmäßig sein, denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit."⁴ Hält man hingegen die Kunst für das Mittel, "die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung"⁵ zu bringen, ist das Idealisieren nahe liegend und die Ablehnung von Popularität verständlich.

Schillers Auseinandersetzung mit Bürger beschränkt sich nicht allein auf dessen Theorie. Seine Aversion richtet sich in starkem Maße auch gegen Bürgers dichterische Praxis, deren Mängel Schiller anhand von Beispielen zu belegen versucht. Ganz allgemein lautet sein Urteil über Bürger: "Am meisten vermißt man die Idealisierkunst bei Hn. B. [...]."⁶ Es ist zum einen die Sprache, an der Schiller Anstoß nimmt und die nicht im Geringsten etwas Veredelndes hat, so etwa lautmalende Elemente wie "das Klinglingling, Hopp Hopp Hopp, Huhu"⁷. Umgangssprachliche Formulierungen empfindet Schiller als poetisch völlig unangemessen. Zudem kritisiert er Bürgers an Wahnsinn grenzende Begeisterung. Ihm fehlt der gebührende Abstand zu seinem Stoff.⁸ Er muss "alles, was ausschließend nur an seinem

¹ Ebd., S. 316.

² Schiller: Über Bürgers Gedichte, S. 253.

³ Ebd., S. 245.

⁴ Bürger: Vorrede, S. 341.

⁵ Schiller: Über Bürgers Gedichte, S. 245.

⁶ Ebd., S. 255.

⁷ Ebd., S. 254.

⁸ Vgl. Gille, Klaus F.: Schillers Rezension *Über Bürgers Gedichte* im Lichte der zeitgenössischen Bürgerkritik. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hg. v. Alexander v. Bormann. Tübingen 1976, S. 174-191, hier S. 183.

einzelnen, umschränkten, befangenen Selbst haftet"¹, d. h. alle Individualität, ablegen. Neben Argumenten, die sich konkret auf Bürgers Gedichte beziehen, führt Schiller Beweise gegen diesen an, die über das Poetische hinausgehen und den Dichter persönlich angreifen. So erklärt Schiller die Mängel der Bürger'schen Gedichte auf Makel seiner Person zurück:

Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen.²

Demnach kann ein unvollkommener Mensch wie Bürger auch als Dichter nur unvollkommene Werke hervorbringen und muss deshalb scheitern.

Überhaupt durchzieht Schillers Rezension *Über Bürgers Gedichte* und auch seine *Verteidigung des Rezensenten* ein sehr persönlicher Ton. Darin schwingt eine Unerbittlichkeit gegen jede Kunstauffassung mit, die mit jener Schillers unvereinbar ist. Dies wird am Beispiel Bürgers ersichtlich, der durchaus an der Gunst sowohl Schillers als auch Goethes interessiert ist. Die ästhetische Auseinandersetzung mit Bürger gibt Zeugnis davon, in welchem Maße sich Schiller auf seine Ästhetik versteift. Auch in den später herausgegebenen *Xenien* zeigt sich, in welcher Form mit anderen ästhetischen Maßstäben umgegangen wird. Alles, was sich außerhalb der Schiller'schen Ästhetik bewegt, wird vollständig verworfen.

3.8 Goethes Ästhetik

Es ist keineswegs einfach, von einer Ästhetik Goethes zu sprechen, wenn man ihn mit einem Ästhetiker wie Schiller vergleicht. Während Schiller Dichter und Philosoph in einem verkörpert, tut sich Goethe etwas schwer mit der Philosophie. "Für Philosophie im eigentlichen Sinne hatte ich kein Organ"³, lautet sein eigenes Urteil. Und obwohl er in einem philosophischen Zeitalter lebt, versucht er sich von ihr abzugrenzen und beruft sich auf seinen Verstand: "Von der Philosophie habe ich mich selbst immer frei erhalten; der Standpunkt des gesunden Menschenverstandes war auch der meinige [...]."⁴ Auch von der Ästhetik hat Goethe keine besonders hohe Meinung:

¹ Schiller: *Über Bürgers Gedichte*, S. 261.

² Ebd., S. 247.

³ Goethe: *Einwirkung der neueren Philosophie*. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 12: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden. Hg. v. Hans J. Becker. München 1989, S. 94.

⁴ Goethe zu Eckermann (4.2.1829), S. 307.

Ich muß über die Ästhetiker lachen [...] welche sich abquälen, dasjenige Unausprechliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen.¹

Darüber hinaus hält Goethe die Philosophie sogar für einen Makel der deutschen Dichtung. Im Gespräch mit Eckermann äußert er:

Den Deutschen [...] ist im ganzen die philosophische Spekulation hinderlich, die in ihren Stil oft ein unsinnliches, unfaßliches, breites und aufdrösendes Wesen hineinbringt. Je näher sie sich gewissen philosophischen Schulen hingegen, desto schlechter schreiben sie. Diejenigen Deutschen aber, die als Geschäfts- und Lebemenschen bloß aufs Praktische gehen, schreiben am besten. So ist Schillers Stil am prächtigsten und wirksamsten, sobald er nicht philosophiert [...].²

Es handelt sich um eine regelrechte Abneigung gegen alles Philosophische. Trotzdem kommt Goethe nicht um die Beschäftigung mit Philosophie herum. Er selbst sieht sich jedoch in erster Linie als Dichter und ist sich im Klaren darüber, dass er auf dem Gebiet der Philosophie keine Koryphäe repräsentiert. In seinem Künstlertum sieht er sich jedoch der Philosophie als überlegen an:

Ich habe immer mit stillem Lächeln zugesehen, wenn sie mich in metaphysischen Gesprächen nicht für voll ansahen; da ich aber ein Künstler bin, so kann mir's gleich sein. Mir könnte vielmehr dran gelegen sein, daß das Prinzipium verborgen bliebe, aus dem und durch das ich arbeite.³

Auch Schiller zieht trotz seiner intensiven philosophischen Beschäftigung den Dichter dem Philosophen vor: "So viel ist indes gewiß, der Dichter ist der einzige wahre *Mensch*, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn"⁴, heißt es im Briefwechsel mit Goethe. Schiller fasst den Umstand, dass Goethe keinen Sinn für Philosophie besitzt, positiv auf. So heißt es in dem so genannten Geburtstagsbrief an Goethe:

Geister Ihrer Art wissen daher selten, wie weit sie gedrungen sind und wie wenig Ursache sie haben, von der Philosophie zu borgen, die nur von Ihnen lernen kann. Diese kann bloß zergliedern, was ihr gegeben wird, aber das Geben selbst ist nicht die Sache des Analytikers, sondern des Genies, welches unter dem dunkeln, aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet.⁵

Goethes Genie bedarf demzufolge nicht der Philosophie.⁶

Eine künstlerische Wiedergeburt erfährt Goethe, als er auf seiner italienischen Reise mit der antiken Kunst in direkte Berührung kommt. Er bezeichnet seinen Aufenthalt in Rom als

¹ Goethe zu Eckermann (18.4.1827), S. 617.

² Goethe zu Eckermann (14.4.1824), S. 109.

³ Goethe: Italienische Reise. In: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. 11: Italienische Reise. Annalen. Hg. v. Ernst Beutler. 2. Aufl. Zürich 1962, S. 460 (Künftig zitiert: Goethe: Italienische Reise).

⁴ Schiller an Goethe (7.1.1795), S. 81.

⁵ Schiller an Goethe (23.8.1794), S. 33.

⁶ Vgl. Schulz, Karlheinz: Goethe. Eine Biographie in 16 Kapiteln. Stuttgart 1999 (= Reclams Universal-Bibliothek 9745), S. 285 (Künftig zitiert: Schulz, Karlheinz: Goethe).

"einen zweiten Geburtstag"¹. Seine eigene Einschätzung seines Aufenthalts in Italien ist die einer Identitätsfindung als Künstler über die Begegnung mit der antiken bildenden Kunst: "Ich mache diese wunderbare Reise nicht, um mich selbst zu betrügen, sondern um mich an den Gegenständen kennen zu lernen [...]"² Aus seiner Beschäftigung mit der Antike meint Goethe neue Erkenntnisse über die Kunst gewonnen zu haben, die sein bisheriges Kunstverständnis in Frage stellen:

Ich dachte wohl hier was Rechts zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurück gehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht. [...] Ich bin wie ein Baumeister, der einen Turm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch beizeiten gewahr und bricht gern wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat, seinen Grundriß sucht er zu erweitern, zu veredeln, sich seines Grundes mehr zu versichern, und freut sich schon im voraus der gewissen Festigkeit des künftigen Baues.³

Goethe selbst hält also seine italienische Reise als wesentlichen Wendepunkt seiner Kunst und Ästhetik fest.⁴ Seine Begegnung mit Moritz in Italien führt zu Überschneidungen mit dessen Ästhetik, vor allem mit Moritz' Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*.

Die Hauptschwierigkeit, die Goethes Ästhetik bereitet, ist die, dass er keine größere, systematisch aufgebaute ästhetische Schrift verfasst hat. Die Texte, die als Grundlage seiner Ästhetik dienen, sind in der Regel sehr knapp gehalten und stehen, was ihren Umfang angeht, in keinerlei Verhältnis zu den ästhetischen Schriften anderer. Es sind im Grunde knappe Äußerungen, in denen Goethe seinen ästhetischen Standpunkt verdeutlicht.⁵

Ein Hauptzug der Ästhetik Goethes ist das Verhältnis von Natur und Kunst. Grundsätzlich beschäftigt ihn die Frage, nach welchen Prinzipien Natur und Künstler hervorbringen: "Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin"⁶, und diese Spur verfolgt Goethe sein ganzes Leben. Die Kunst kann bei ihm also nicht ohne die Natur gedacht werden. Darüber hinaus sind die zentralen Begriffe seiner Kunstanschauung "Stoff", "Form" und "Gehalt", durch die Goethe die Leistung des Künstlers veranschaulicht, der dem Stoff die Form hinzufügt, wodurch der Gehalt des Kunstwerks erst realisiert werden kann.

¹ Goethe: Italienische Reise, S. 160.

² Ebd., S. 49.

³ Ebd., S. 163

⁴ Vgl. Schulz, Karlheinz: Goethe, S. 185.

⁵ Vgl. Wagner, Hans Rainer: Goethes Ästhetik. Diss. masch. Berlin 1970, S. 5 f (Künftig zitiert: Wagner).

⁶ Goethe: Italienische Reise, S. 182.

3.8.1 Kunst und Natur

Bei der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Natur und Kunst ist zunächst Folgendes zu beachten: Wenn Goethe von Natur spricht, so bezeichnet er damit Unterschiedliches. Zum einen ist das angeborene Talent des Künstlers Natur. Darüber hinaus sind die Gesetze, nach denen die Natur schafft, d. h. das, was als ihr Schöpfungsprinzip bezeichnet wird, Natur. Mit Natur ist aber auch die organische Natur gemeint, der die Naturgesetze, also das Schöpfungsprinzip, zugrunde liegen.¹

Man muss bei den ästhetischen Äußerungen Goethes zudem berücksichtigen, dass seine Ästhetik in erster Linie an der bildenden Kunst orientiert ist und nicht an der Dichtung. Anders als bildende Kunst "ist die Poesie nicht fürs Auge gemacht"², notiert Goethe in Rom. Ein anderes Mal heißt es:

Für die Dichtkunst an und für sich hatte man keinen Grundsatz finden können; sie war zu geistig und flüchtig. Die Malerei, eine Kunst, die man mit den Augen festhalten, der man mit den äußeren Sinnen Schritt vor Schritt nachgehen konnte, schien zu solchem Ende günstiger [...].³

So lässt sich sagen, dass sich Goethe in seiner ästhetischen Theorie an die bildende Kunst hält und er daraus seine Ästhetik entwickelt⁴, während er sich in praktischer Hinsicht nur innerhalb der Dichtung sicher bewegt und seine Übungen in der Malerei lediglich als ein Experimentieren gelten können. Obwohl also Goethes künstlerische Stärke eindeutig auf dem Gebiet der Dichtung liegt, gibt ihm erst die bildende Kunst sicheren theoretischen Halt:

Hätte ich in der bildenden Kunst und in den Naturstudien kein Fundament gehabt, so hätte ich mich in der schlechten Zeit und deren täglichen Einwirkungen auch schwerlich oben gehalten; aber das hat mich geschützt, sowie ich auch Schillern von dieser Seite zu Hilfe kam.⁵

Die bildende Kunst spielt somit die zentrale Rolle in der Ästhetik Goethes, nicht seine Berufung als Dichter. Aber auch seine Dichtung bleibt von der bildenden Kunst nicht unberührt: "Diejenigen Vorteile, deren ich mich in meinem letzten Gedicht bediente, habe ich

¹ Vgl. Wagner, S. 10 u. S. 16.

² Goethe: Italienische Reise, S. 179.

³ Ders.: Dichtung und Wahrheit. In: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Abt. I, Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M. 1986 (= Bibliothek deutscher Klassiker 15), S. 287 (Künftig zitiert: Goethe: Dichtung und Wahrheit).

⁴ Vgl. Lange, Victor: Das Schöne und die Fantasie. Zu Goethes ästhetischer Theorie. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. v. Wilfried Barner. Stuttgart 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), 205-220, hier S. 207 f.

⁵ Goethe zu Eckermann (23.3.1829), S. 330.

alle von der bildenden Kunst gelernt"¹, schreibt er an Schiller. Dass Goethe sich zur bildenden Kunst hingezogen fühlt, ist durchaus verständlich, weil es hierbei nächstliegend ist, von einer Nachahmung der Natur zu sprechen. Die "bildende Kunst ist auf das Sichtbare angewiesen, auf die äußere Erscheinung des Natürlichen".² Im Falle der Dichtung erscheint eine Nachahmung hingegen abstrakt. Daher ist beispielsweise die Forderung Goethes, dass der Künstler sich "eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur" aneignen müsse wie auch "von den unorganischen Körpern, so wie von allgemeinen Naturwirkungen"³, vor dem Hintergrund der bildenden Kunst zu sehen und nicht etwa der Dichtung.

Die Natur, die für die Nachahmung von Bedeutung ist, ist jene, die das Schöpfungsprinzip bezeichnet. Diese hat sich der Künstler anzueignen, denn man wird "beim Kunstgebrauche nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben"⁴. Es handelt sich hier um keinen neu festgelegten Maßstab, sondern um die bekannte Forderung nach der Nachahmung des Schöpfungsprinzips der Natur. Goethes umfangreiche naturwissenschaftliche Studien können als Bestreben gelten, diesem Schöpfungsprinzip auf den Grund zu gehen. In diesem Sinne ist es "offenbar, daß ein solcher Künstler nur desto größer und entschiedener werden muß, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist"⁵.

Die antike Kunst, die Goethe in Italien studiert, wird ebenfalls zum Objekt der Nachahmung erhoben, da er auch sie für eine Art Natur hält.⁶ In ihr meint er die Naturgesetze wahrzunehmen.⁷ Die Vorstellung, die Entstehung der antiken Kunst sei nach den Gesetzen der Natur erfolgt, hebt sie auf das Niveau der Natur. Das antike Kunsterlebnis wird zum wahren Naturerlebnis:

Wenn man, wie in Rom der Fall ist, sich immerfort in Gegenwart plastischer Kunstwerke der Alten befindet, so fühlt man sich, wie in Gegenwart der Natur, vor einem Unendlichen, Unerforschlichen.⁸

¹ Goethe an Schiller (8.4.1797). In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 368 (Künftig zitiert: Goethe an Schiller).

² Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 470.

³ Ders.: Einleitung in die Propyläen. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 43 (Künftig zitiert: Goethe: Propyläen).

⁴ Ebd., S. 44.

⁵ Ders.: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 33 (Künftig zitiert: Goethe: Nachahmung, Manier, Stil).

⁶ Vgl. Gille: Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur, S. 233

⁷ Vgl. Wagner, S. 69.

⁸ Goethe: Italienische Reise, S. 600.

Und weiter heißt es: "Umgeben von antiken Statuen empfindet man sich in einem bewegten Naturleben [...]"¹ Goethe bezeichnet die alten Kunstwerke als "die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht"². Seine Aufforderung, die antike Kunst nachzuahmen, ist vor dem Hintergrund, dass in ihr die Naturgesetze zum Ausdruck kommen, nichts anderes als die Aufforderung zur Nachahmung der Natur selbst. Die Nachahmung der Antike und die Nachahmung der Natur sind insofern identisch, als in beiden Fällen das Schöpfungsprinzip der Natur nachgeahmt werden soll. Dies ist das verbindende Glied zwischen Kunst und Natur: eine sowohl Kunst als auch Natur bestimmende Ordnung. Somit wiederholt Goethe mit der Verbindlichkeit antiker Muster nur die Aufforderung, das Schöpfungsprinzip in der Kunst nachzuempfinden:

Man spricht immer vom Studium der Alten; allein was will das anders sagen, als: richte dich auf die wirkliche Welt und suche sie auszusprechen; denn das taten die Alten auch, da sie lebten.³

Die neuen Künstler sollen von den Alten lernen, auf welche Art diese nach Naturgesetzen Kunstwerke hervorgebracht haben. Goethe formuliert in Bezug auf die Antike also keinen neuen Gedanken, sondern dieser gehört zum festen ästhetischen Repertoire.

Das Kunstwerk ist das Resultat der im Künstler wirkenden Natur, das auf der Grundlage von Naturgesetzen hervorgebracht wird. Das "nach wahren und natürlichen Gesetzen"⁴ zustande gekommene Kunstwerk gilt dann als Naturwerk. Kunst als Natur findet sich gerade auch beim jungen Goethe des Sturm und Drang. "Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen"⁵, lautet es euphorisch in *Zum Shakespeares-Tag*. Doch auch in Distanz zur Sturm-und-Drang-Zeit findet während Goethes Aufenthalt in Italien eine Gleichsetzung zwischen Kunst und Natur statt, so dass ihm die Kunst "wie eine zweite Natur"⁶ vorkommt. Der Künstler soll, "wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches"⁷ erschaffen, wodurch Goethe das Kunstwerk auf die Stufe natürlicher Organismen stellt, zumal in Natur und Kunst dasselbe Schöpfungsprinzip wirksam ist. Das Kunstprodukt soll ein "belebtes Ganzes"⁸ ergeben.

¹ Ebd., 601.

² Ebd., S. 436.

³ Goethe zu Eckermann (29.1.1826), S. 172.

⁴ Goethe: Italienische Reise, S. 436.

⁵ Ders.: Zum Shakespeares-Tag. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 226 (Künftig zitiert:

Goethe: Zum Shakespeares-Tag).

⁶ Ders.: Italienische Reise, S. 423.

⁷ Ders.: Propyläen, S. 42.

⁸ Goethe zu Eckermann (18.9.1823), S. 49.

Aber trotz aller Parallelen, die Goethe zwischen Kunst und Natur zieht, ist es Kunst und nicht Natur, die von der Schöpfungskraft des Künstlers hervorgebracht wird, denn in "Dichtung stammelt sie über"¹ und nicht in irgendwelchen Naturphänomenen.² Goethe betont, dass Kunst und Natur verschieden sind und die "Natur [...] von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt"³ ist. Die Natur liefert zwar den Gegenstand der Kunst, d. h. den rohen Stoff, aber sobald

der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt⁴.

Die Bedeutung, die der Künstler dem Gegenstand verleiht, wird bei Goethe zu einem wesentlichen Unterscheidungsmerkmal zwischen Kunst und Natur, denn die Natur "enthält so vieles Unbedeutende, Unwürdige"⁵. Die Gegenstände der Natur sind belanglos. Erst der Künstler trifft die Wahl des Bedeutenden, greift es heraus und bearbeitet es.⁶

Die Wirklichkeit soll die Motive hergeben, die auszusprechenden Punkte, den eigentlichen Kern; aber ein schönes belebtes Ganzes daraus zu bilden, ist Sache des Dichters⁷,

legt Goethe die Aufgabe des Künstlers fest. Er muss imstande sein,

die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben, und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen, aus innerer Schwäche oder aus äußerem Hindernis, nur Intention geblieben ist⁸.

Der wahre Künstler ist in der Lage, die "höchsten Naturwerke"⁹ hervorzubringen. Das Kunstwerk ist nicht die Natur selbst, sondern ihr Ideal, denn es geht darum,

den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also aus einer beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben¹⁰.

Erst durch den Blick des Künstlers erscheinen die Dinge "in einem idealen Bilde"¹¹. In der Kunst findet sich das Schöne. Die Natur ist nicht imstande, dieses hervorzubringen, weil zu viele Zufälle gegeben sein müssten, bis ein Objekt aus der Natur als vollkommen gelten kann. Wirklichkeit bedeutet daher nicht Vollkommenheit. Vielmehr erscheint hier die Natur als das

¹ Goethe: Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 28.

² Vgl. Wagner, S. 27 ff.

³ Goethe: Propyläen, S. 42.

⁴ Ebd., S. 46.

⁵ Ders.: Dichtung und Wahrheit, S. 288.

⁶ Vgl. Wagner, S. 124 f.

⁷ Goethe zu Eckermann, (18.9.1823), S. 49.

⁸ Goethe zu Eckermann, (20.10.1828), S. 299.

⁹ Goethe: Italienische Reise, S. 436.

¹⁰ Ders.: Über Laokoon. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 57.

¹¹ Ders.: Propyläen, S. 44.

Unvollkommene. Die Bedingungen sind nur selten günstig für die Hervorbringung des Schönen. Goethe veranschaulicht dies an folgendem Beispiel:

So ist die Eiche ein Baum, der sehr schön sein kann; doch wie viele günstige Umstände müssen zusammentreffen, ehe es der Natur einmal gelingt, ihn wahrhaft schön hervorzubringen.¹

Damit wird das Schöne zu einem Prädikat, das ausschließlich die Kunst auszeichnet, während es in der Natur nur zufällig vorkommen kann, somit nicht "in allen ihren Äußerungen"² in Erscheinung tritt. Diese Vorstellung findet sich auch bei Schelling, der die Naturschönheit nur als etwas Zufälliges betrachtet, während das Kunstschöne bewusst hervorgebracht wird und daher von höherem Rang ist.³ Darin ist die Kunst der Natur in deren Bedeutung als Wirklichkeit voraus. Sie bringt das in der Natur Unvollkommene zur Vollkommenheit. Schon aus diesem Grund können Kunst und Natur nicht gleich sein: Erstere ist das Ideal, Letztere die unbedeutende Wirklichkeit. Goethe fasst die Aufgabe der Kunst daher wie folgt zusammen: "Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben."⁴

Daher ist es Kunstwahrheit und nicht Naturwirklichkeit, die der Künstler anstreben soll:

Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht.⁵

Der Dialog *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* geht auf diese Problematik ein. Es geht um die Frage, ob die Kunst so gestaltet sein muss, dass man sie für echt hält und glaubt, tatsächlich die Wirklichkeit vor sich zu haben. In dem Gespräch zwischen Zuschauer und Anwalt wird die Forderung des Zuschauers nach Echtheit abgelehnt und "das Kunstwahre und das Naturwahre"⁶ unterschieden. Vielmehr zeugt der Anspruch des Theaterzuschauers nach Naturwahrheit von Inkompetenz. Nur "dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen"⁷.

Die Natur ist auf der einen Seite eine unvollkommene Wirklichkeit, die in der Kunst vervollkommnet wird, auf der anderen Seite steht sie aber auch für Naturgesetze, die dem Menschen verborgen bleiben und nur in Form von Kunst erkannt werden können. Es ist daher

¹ Goethe zu Eckermann (18.4.1827), S. 618.

² Ebd.

³ Vgl. Meyer, S. 257.

⁴ Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 532.

⁵ Ders.: Propyläen, S. 49.

⁶ Ders.: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 70.

⁷ Ebd.

nicht möglich, die Kunst losgelöst von der Natur zu betrachten. Goethe hält sie für die würdigste "Auslegerin"¹ der Natur und damit für unverzichtbar für das Verstehen der Welt. Sie ist "eine Vermittlerin des Unaussprechlichen"². Die Kunst bringt zum Vorschein, was die Natur dem Menschen an Geheimnissen vorenthält bzw. was für diesen undurchschaubar bleibt: "Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben."³ Was also die Natur in ihrer Bedeutung als geheimnisvolle Naturgesetze angeht, so ist die Kunst ihre sichtbare Erscheinung. Sie erhält dadurch entgegen jeder Autonomieforderung die Aufgabe der Naturlauslegung.

Die Naturgesetze verbergen sich hinter den einzelnen Erscheinungen der Natur. Das "Gesetz aller Erscheinungen"⁴ ist die Idee. Goethe ist davon überzeugt, dass in jedem Besonderen, d. h. in jeder Naturerscheinung, ein Verweis liegt auf das Allgemeine, die Idee, die hinter diesem Besonderen steckt und ergründet werden muss: "Das Wahre ist gottähnlich: es erscheint nicht unmittelbar, wir müssen es aus seinen Manifestationen erraten."⁵ Alle Einzelercheinungen sind, zieht man ihre physischen Unterschiede ab, durch eine Idee, ein gemeinsames Prinzip, miteinander verknüpft. Goethe hält deshalb fest: "Jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden [...]."⁶ Aus dieser Vorstellung vom Besonderen und Allgemeinen ergibt sich Goethes Symbolbegriff, der eine zentrale Rolle in seiner ästhetischen Anschauung einnimmt:

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.⁷

Die Kunst kommt ohne das Symbol nicht aus und "muß symbolisch sein"⁸. Sie soll das Besondere so behandeln, dass es auf ein höheres Allgemeines verweist: "Der Poet [...] soll das Besondere ergreifen, und er wird [...] darin ein Allgemeines darstellen."⁹ Der Schritt vom Besonderen zum Allgemeinen ist wichtig, denn im umgekehrten Fall, d. h. vom Allgemeinen zum Besonderen, bringt der Dichter die Allegorie hervor. Doch nur im Symbol ist die Idee, die sich hinter den Naturerscheinungen verbirgt, enthalten. Es muss eine Einzelercheinung,

¹ Ders.: Maximen und Reflexionen, S. 467.

² Ebd., S. 468.

³ Ebd., S. 467.

⁴ Ebd., S. 366.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 368.

⁷ Ebd., S. 471.

⁸ Goethe zu Eckermann (26.7.1826), S. 179.

⁹ Goethe zu Eckermann (11.6.1825), S. 161.

ein Besonderes sein, das zum Allgemeinen hinführt. Goethes zentrale Aussage über das Symbol lautet:

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bleibe.¹

Damit offenbart die schöne Kunst das Allgemeine der Natur in der Darstellung des Besonderen, indem sie in Bildern spricht, die enträtselt werden müssen, um das Allgemeine bzw. die Idee, auf die verwiesen wird, zu erfassen. Denn "Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durchs Bild zu lösen"². Sie setzt da an, wo der Mensch nicht in der Lage ist, die Wahrheit hinter der materiellen Erscheinung der Natur zu erblicken. Das Symbol ist daher der Kern der Kunst bzw. der Dichtung bei Goethe.³ Die "Natur der Poesie"⁴ definiert sich über ihren Symbolcharakter und erhält dadurch erst Bedeutung. In der Aufgabe der Kunst, die Idee, die aller Existenz zugrunde liegt, symbolisch zu offenbaren, liegt das eigentliche Verhältnis zwischen Kunst und Natur.

3.8.2 Der Künstler

Alles, was der Künstler gestaltet, hat seinen Ursprung in der Natur. Sie liefert den Stoff, und zwar reichlich. Für den Künstler gilt es, bei dieser Fülle zunächst den passenden Stoff zu wählen. Die Wahl des Stoffes ist zwar nicht unerheblich, jedoch nicht die eigentliche Leistung des Künstlers. Das Kunstwerk entsteht erst durch die passende Form, die der Künstler dem Stoff verleiht. Dies ist der Kern der künstlerischen Hervorbringung: die Fähigkeit, dem Stoff eine angemessene Form zu geben. Darin äußert sich die Produktivität des Künstlers und seine Kompetenz. An der Form hängen Gelingen oder Misslingen des Kunstwerks; der Gehalt eines Kunstwerks ist lediglich das Resultat der Form, d. h., die Form macht den Gehalt erst zugänglich. Vor allem die innere Form, die Verbindung der einzelnen Teile untereinander, ihre Gestaltung zu einem Ganzen, verlangt dem Künstler sein Genie ab und stellt genau jenen Aspekt der Kunstproduktion dar, den alle Ästhetik nicht zu erklären vermochte.

Bei aller Erklärungsnot der Ästhetik ist Kunst bei Goethe keine reine Angelegenheit der "Musen". Eine natürliche Veranlagung ist zwar Voraussetzung eines jeden Künstlers, aber

¹ Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 470.

² Ebd., S. 493.

³ Vgl. Jurgensen, Manfred: Symbol als Idee. Studien zu Goethes Ästhetik. Züricher Diss. Bern 1968, S. 31.

⁴ Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 471.

bleibt es nur bei dieser und wird sie nicht weiter ausgebildet, fehlt dem Künstler jede Orientierung.

Wie schwer ist es daher, dem Talente jeder Art und jeden Grades begreiflich zu machen, daß die Muse das Leben zwar gern begleitet, aber es keineswegs zu leiten versteht¹, schreibt Goethe in *Für junge Dichter*. Das natürliche Talent, das dem Künstler ohne eigenes Zutun gegeben ist, bedeutet zunächst einmal nur, dass jemand grundsätzlich für die Kunst geeignet ist. Es sagt lediglich aus, dass sich das Talent an die Kunst heranwagen darf und eine Lizenz zum Künstlertum hat, ohne aber über den weiteren Werdegang des Künstlers Aufschluss geben zu können. Vor allem darf sich der Künstler nicht allein darauf verlassen und nur aus dieser natürlichen Begabung heraus schaffen, weil "eine mühsamere Ausbildung jeder angeborenen Fähigkeit nötig ist"². Goethe beschreibt die Notwendigkeit der Ausbildung wie folgt:

Denn es ist mit der Ausbildung des Künstlers wie mit der Ausbildung jedes anderen Talentes. Unsere Stärken bilden sich gewissermaßen von selber, aber diejenigen Keime und Anlagen unserer Natur, die nicht unsere tägliche Richtung und nicht so mächtig sind, wollen eine besondere Pflege, damit sie gleichfalls zu Stärken werden.³

Goethe wird nicht müde zu betonen, dass der Künstler "sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen"⁴ und er "sich theoretisch belehren"⁵ soll. Er besteht daher auf eine Anlehnung an die Natur, denn unterlässt es der "Künstler, sich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken, so wird er sich immer mehr von der Grundfeste der Kunst entfernen"⁶. Dieser Gedanke ist bestimmend für die Ästhetik Goethes, die den Künstler immer nur im Rahmen seiner Bindung an die Natur betrachtet. Abstand oder Nähe zur Natur legen Gelingen oder Misslingen seiner Kunst fest, so dass er nicht umhin kommt, sich die Natur durch Studium anzueignen. Für eine Perfektionierung seines Künstlertums ist das Studium also unverzichtbar: "Vollkommene Künstler haben mehr dem Unterricht als der Natur zu danken."⁷ Für den Künstler heißt das, dass seine natürliche Anlage allein nicht zur Vollkommenheit ausreicht, sondern das Genie

¹ Ders.: *Für Junge Dichter*. Wohlgemeinte Erwiderung. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 359.

² Ders.: *Propyläen*, S. 41.

³ Goethe zu Eckermann (5.6.1826), S. 596.

⁴ Goethe: *Propyläen*, S. 42.

⁵ Ebd., S. 43.

⁶ Ders.: *Nachahmung, Manier, Stil*, S. 34.

⁷ Ders.: *Maximen und Reflexionen*, S. 478.

"durch Reflexion und Tat nach und nach [...] endlich musterhafte Werke hervorbringt"¹. Es ist eine Frage von Jahren, bis der Künstler vollständig ausgebildet ist.

Das Studium der Natur und der Kunst der Alten liegt in der Hand des Künstlers. Seine Beschäftigung damit vollzieht er bewusst. Dennoch bleibt die Kunstproduktion an sich bei Goethe ein unbewusster und unkontrollierbarer Vorgang. Der Künstler kann durch das Studium versuchen, sich zu perfektionieren, doch der eigentliche Schaffensprozess, d. h., auf welche Weise der Künstler tatsächlich ein Werk hervorbringt, spielt sich in Sphären des Unbewussten ab. Die Kunstproduktion tritt spontan auf, ohne dass der Künstler Einfluss darauf hätte, was Goethe anhand seines eigenen Schaffens verdeutlicht:

Ich war dazu gelangt das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor. [...] Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wams machen zu lassen, und mich zu gewöhnen im Finstern, durchs Gefühl, das was unvermutet hervorbrach, zu fixieren.²

Goethe spricht in diesem Zusammenhang von einem "nachtwandlerischen Dichten"³. Der Dichter befindet sich während des künstlerischen Aktes in einem unbewussten Zustand und vermag am Ende gar nicht zu sagen, wie sein Kunstwerk zustande gekommen ist. "Vom eigentlich Produktiven ist niemand Herr, und sie müssen es alle nur so gewähren lassen"⁴, betont Goethe. Gerade in der Poesie "lassen sich gewisse Dinge nicht zwingen, und man muß von guten Stunden erwarten, was durch geistigen Willen nicht zu erreichen ist"⁵. Die Produktion bleibt im Dunkeln. Das heißt, der Künstler kann sich die äußere Natur mit ihren Gesetzen durch intensive Beobachtung aneignen, aber seine innere Natur bestimmt den Augenblick des Schaffens. Das Geheimnis der Hervorbringung kann nicht geklärt werden, und daher hält Goethe fest: "Die Frage: 'Woher hat's der Dichter?' geht auch nur aufs *Was*; vom *Wie* erfährt dabei niemand etwas."⁶ Bei allem, was der Künstler also erlernen kann, liegt der Akzent auf der Natur des Künstlers, die ihn lenkt und zur Kunstproduktion antreibt, und zwar "unaufgefordert [...], manchmal in großen Pausen", so dass der Künstler "selbst mit

¹ Goethe an Schiller (6.3.1800 [3.4.1801]), S. 911.

² Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 732 f.

³ Ebd., S. 733.

⁴ Ders.: Maximen und Reflexionen, S. 472.

⁵ Goethe zu Eckermann (21.3.1830), S. 405.

⁶ Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 472.

Willen nichts hervorzubringen im Stande"¹ ist. Ist das Werk erst einmal zustande gebracht, kann es auch nicht überarbeitet bzw. verbessert werden, eben weil "alles, was das Genie, als Genie, tut, unbewußt geschehe"². Kein "Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden"³. Aus diesem Grund gibt es nichts Dümmeres, als einem Dichter zu sagen: dies hättest du müssen so machen und dieses so! [...] Man wird aus einem Dichter nie etwas anderes machen, als was die Natur in ihn gelegt hat.⁴

Allerdings hat Goethe entgegen seiner Theorie durchaus seine Werke überarbeitet oder "verbessert" und sich nicht mit dem im ersten Augenblick Zustandegebrachten zufrieden gegeben.

Das Genie ist für den jungen Goethe noch das Genie des Sturm und Drang, das sich weniger durch Talent als vielmehr durch regelwidriges Verhalten auszeichnet. Die Verachtung gegen jede Form bindender Regeln in der Kunst entläßt sich in seiner Rede *Zum Shakespeares-Tag* aus dem Jahr 1771:

Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzo, da ich sahe, wie viel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angetan haben, wie viel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Türen zusammenzuschlagen.⁵

Und in seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* von 1772 heißt es: "Schule und Prinzipium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit."⁶ Der klassische Goethe verurteilt genau diese Genieauffassung und schreibt in *Dichtung und Wahrheit* über das Genie:

[...] damals manifestierte sich nur indem es die vorhandenen Gesetze überschritt, die eingeführten Regeln umwarf und sich für grenzenlos erklärte. Daher war es leicht genialisch zu sein, und nichts natürlicher, als daß der Mißbrauch in Wort und Tat alle geregelte Menschen aufrief, sich einem solchen Unwesen zu widersetzen.⁷

Goethes Kritik bezieht sich darauf, dass zu jener Zeit im Grunde alles mit "Genie" zertifiziert werden konnte. Im Gegensatz dazu ist das wahre "Genie diejenige Kraft des Menschen [...], welche durch Handeln und Tun, Gesetze und Regeln gibt"⁸. Es handelt sich um die von der Natur vorgegebenen Gesetze und Regeln, die aber, weil sie dem Genie als natürliche Anlage

¹ Ders.: *Dichtung und Wahrheit*, S. 734.

² Goethe an Schiller (6.3.1800 [3.4.1801]), S. 911.

³ Ebd.

⁴ Goethe zu Eckermann (14.2.1830), S. 718.

⁵ Goethe: *Zum Shakespeares-Tag*, S. 225.

⁶ Ders.: *Von deutscher Baukunst*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, S. 9.

⁷ Ders.: *Dichtung und Wahrheit*, S. 823.

⁸ Ebd.

gegeben und ein Teil von ihm sind, als seine eigenen gelten können. Deshalb kann Goethe sagen, dass es Regeln und Gesetze sind, die das Genie gibt.

Das Talent ist bei Goethe nicht mit einem fertigen und vollkommenen Künstler gleichzusetzen. Vielmehr erfährt der Künstler eine dreistufige Entwicklung von der Nachahmung über die Manier zum Stil, der höchsten Form von Kunst. Goethe erläutert diese drei Begriffe in seinem Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* von 1789, worin er seine Gedanken aus Italien festhält. Es handelt sich um unterschiedliche Stufen des Kunstschaffens bzw. um verschiedene Methoden der Kunstproduktion, die deshalb Phasen darstellen, weil der Künstler schließlich zum Stil finden muss, dem in der Kunst "höchste[n] Grad, wohin sie gelangen kann"¹. Der Stil steht für schöne und vollkommene Kunst. Alle drei Grade sind insofern positiv gemeint, als der Künstler sie überwindet und nicht an Nachahmung oder Manier haften bleibt. Es sind zwar notwendige, aber nur vorübergehende Entwicklungsphasen des Künstlers.

Nachahmung, Manier und Stil sind auf die bildende Kunst ausgerichtete ästhetische Begriffe Goethes. Bei der einfachen Nachahmung der Natur ist der Künstler nur ein Kopist, der den Gegenstand der Natur lediglich verdoppelt. Er fügt von sich aus nichts hinzu, sondern hält sich akribisch an das vorgegebene Muster. Es ist nur eine Frage der genauen Naturbeobachtung und des handwerklichen Geschicks, wobei auch hierzu ein natürliches Talent vorausgesetzt werden muss. Auf der Stufe der einfachen Nachahmung ist der Künstler sogar imstande, in einem gewissen Rahmen eine "hohe Vollkommenheit"² zu erlangen. Seine Kunst kann "auf einen hohen Grad gebracht werden"³. Bei dieser Form des Kunstschaffens ist er jedoch in seinem Gegenstand, den er wählt, eingeschränkt. Er befasst sich nur mit "toten oder stillliegenden Gegenständen"⁴, bringt also im Grunde nur Stilleben hervor. Es geht um die "Nachahmung leicht faßlicher Gegenstände"⁵ wie Blumen oder Früchte. Fleiß im Studium der Natur und technische Fähigkeiten sind die Hauptelemente der Nachahmung. Goethe bezeichnete diese nachahmende Kunstproduktion auch als ängstlich.

Die nächste zu erklimmende Stufe ist die der Manier, zu der es den Künstler notwendigerweise hindrängt. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass sich der Künstler von der

¹ Ders.: *Nachahmung, Manier, Stil*, S. 32.

² Ebd., S. 31.

³ Ebd., S. 32.

⁴ Ebd., S. 31.

⁵ Ebd., S. 32.

buchstabengetreuen Nachahmung der Natur distanziert und seine persönliche Note in das Kunstwerk einbringt, so dass er den Gegenstand aus der Natur nach seiner ganz eigenen Sicht und Weise zum Ausdruck bringt, weil er des Kopierens der Natur überdrüssig wird:

[...] es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken [...]¹.

Ein Kunstwerk, das nach Manier hervorgebracht ist, trägt immer auch die Handschrift des Künstlers. Der Gegenstand wird anders als bei der Nachahmung durch den Künstler, der sich subjektiv einbringt, verändert, wobei die Subjektivität des Künstlers in der Kunst eigentlich nicht erwünscht ist und vermieden werden soll. Denn der Künstler muss sich selbst "verleugnen"², so dass das Kunstwerk nicht mehr auf seinen Produzenten zurückzuführen ist. Was die Manier ausmacht, ist der Umstand, dass der Künstler um des Ganzen willen "das Einzelne aufopfert"³, weil es um den "allgemeine[n] Ausdruck"⁴ geht. Dazu muss sich der Künstler komplexeren Gegenständen widmen, "welche in einem großen Ganzen viele kleine subordinierte Gegenstände enthalten"⁵. Goethe hält Landschaften für geeignet, da sie genau diese Komplexität aufweisen. Hierbei erscheint es sogar angebracht, mit Manier vorzugehen.

Der Stil steht für die abgeschlossene Entwicklung eines Künstlers und für die höchste Kunst. Der Begriff gewinnt in Abgrenzung zu den beiden anderen Begriffen seine Bedeutung: Im Unterschied zur Nachahmung ist es eine Kunst, die sich nicht strikt an die Vorgabe aus der Natur hält. Im Unterschied zur Manier darf sich die Stilkunst wiederum nicht von der Natur entfernen, d. h., man darf sich nicht von ihren Gesetzen entfernen. Der Stil ist sozusagen die Synthese zwischen Nachahmung und Manier, zwischen Realität und Subjektivität, weil der Künstler weder an der Natur haften bleiben noch zu sehr davon abweichen darf. Im Grunde kann man als Künstler bei der einfachen Nachahmung weniger falsch machen als bei der Manier. Die "Nachahmung arbeitet [...] gleichsam im Vorhofe des Stils"⁶, während man im Falle der Manier Gefahr läuft, völlig von der Kunst abzuweichen, je weiter man sich von der Natur distanziert. An Schiller schreibt Goethe: "Man kann jeden Manieristen loben und das Verdienst, das er hat, auseinandersetzen, nur muß ich ihn nicht mit Natur und Stil

¹ Ebd., S. 31.

² Ders.: Italienische Reise, S. 163.

³ Ders.: Nachahmung, Manier, Stil, S. 31.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 33.

vergleichen."¹ Beim Schritt zum Stil geht es nicht darum, das Einzelne zugunsten des Ganzen zu opfern, wie bei der Manier, sondern darum, "das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche voneinander abzusondern und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen", um "die Schwelle des Heiligtums selbst zu betreten"². Der Künstler muss "sich zu Ideen [...] erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge [...] fassen"³ und damit über die Unterschiede der Erscheinungen hinweg Analogien ziehen können zwischen den Dingen. Die zentrale Aussage, die Goethe über den Stil trifft, ist die, dass er "auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge"⁴ ruht. Die Kunst des Stils erfasst die Gesetze hinter den Dingen und dringt bis zu deren Kern vor. Während die Manier, da der Künstler die Dinge aus seiner Sicht darstellt, für Subjektivität steht, steht der Stil für objektive Kunst, denn hierbei geht es um das eigentliche, objektive Wesen der Dinge, um Erkenntnis, ganz im Sinne der Aussage Goethes: "Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze [...]."⁵ Zu ebendiesen Naturgesetzen, zu dieser Ordnung soll der Künstler vordringen und sie in der Kunst symbolisch wiedergeben.

3.8.2.1 Die neuen Künstler

"Alle neuern Künstler gehören in die Klasse des *Unvollkommenen*"⁶, urteilt Goethe über die modernen Künstler. Er entwickelt seine Theorie über die Kunst, wie sie sein soll, vornehmlich anhand der bildenden Kunst. Seine Kritik ergießt sich jedoch vor allem über die Dichtkunst. Das Urteil des späten Goethe über die modernen Dichter lautet wie folgt:

Die Poeten schreiben alle, als wären sie krank und die ganze Welt ein Lazarett. Alle sprechen sie von dem Leiden und dem Jammer der Erde [...]. Ich will ihre Poesie die Lazarettpoesie nennen [...].⁷

Diese "Lazarettpoesie" ist alles andere als die ideale Welt, auf die der Künstler die Wirklichkeit erheben soll.

Goethe trägt aber auch der Zeit Rechnung, in welcher die neuen Dichter dichten. In seiner Replik *Literarischer Sansculottismus*, worin er auf den Zusammenhang zwischen

¹ Goethe an Schiller (2.5.1798), S. 620.

² Goethe: Propyläen, S. 34.

³ Ebd., S. 44.

⁴ Ebd., S. 32.

⁵ Ders.: Maximen und Reflexionen, S. 467,

⁶ Goethe an Schiller (22.6.1799), S. 767.

⁷ Goethe zu Eckermann (24.9.1827), S. 268.

Poesie und nationalen Bedingungen eingeht, nimmt er die deutschen Schriftsteller noch in Schutz und erklärt:

Man halte diese Bedingungen, unter denen allein ein klassischer Schriftsteller, besonders ein prosaischer, möglich wird, gegen die Umstände, unter denen die besten Deutschen dieses Jahrhunderts gearbeitet haben, so wird, wer klar sieht und billig denkt, dasjenige, was ihnen gelungen ist, mit Ehrfurcht bewundern und das, was ihnen mißlang, anständig bedauern.¹

Diese Aussage erinnert an Herder, der Ort und Zeit des Dichters für wesentlich hält, um ihn angemessen zu bewerten. Auch Goethe hält die Landesbedingungen für ausschlaggebend.

Während seiner Italienreise bemerkt er über die Menschen dort:

Diese Epoche verändert sich mit jeder Jahreszeit, und der Mensch, der hier lebendig lebt, kann nicht irre werden, weil jeder Genuß seines Daseins sich nicht auf die Stunde, sondern auf die Tageszeit bezieht. Zwänge man dem Volke einen deutschen Zeiger auf, so würde man es verwirrt machen, denn der seinige ist innigst mit seiner Natur verwebt.²

Und an anderer Stelle schreibt er: "Die milde Luft, die wohlfeile Nahrung läßt sie leicht leben. Alles, was nur kann, ist unter freiem Himmel."³ Widersprüchlich ist dann natürlich Goethes Anspruch an die Künstler, an die Griechen anzuknüpfen, die anderen Bedingungen unterworfen waren. "Nirgends in Deutschland ist ein Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung"⁴, verteidigt er die deutschen Schriftsteller. Kultur und Bildung, zwei wesentliche Faktoren der Kunst, waren in der Vergangenheit auf einem viel höheren Stand. Auch die sozialen Bedingungen können ungünstiger nicht sein, weil den deutschen Schriftsteller die

Sorge für seinen Unterhalt, Sorge für eine Familie sich nach außen umzusehen zwingt, und wo er oft mit dem traurigsten Gefühl durch Arbeiten, die er selbst nicht achtet, sich die Mittel verschaffen muß, dasjenige hervorbringen zu dürfen, womit sein ausgebildeter Geist sich allein zu beschäftigen strebt⁵.

Existentielle Sorgen hindern den Dichter daran, sich ausschließlich seiner Dichtung zu widmen. Es ist aber auch die in Deutschland fehlende Nationalkultur, die dem Schriftsteller sein Schaffen besonders erschwert, da man zu sehr von fremden Nationen geprägt wurde und die Deutschen sich als Deutsche nur zeitverzögert entwickeln konnten. Immer wieder erwähnt Goethe die für Dichter ungünstigen Bedingungen in Deutschland:

Die deutschen Dichter, da sie nicht mehr als Gildeglieder für Einen Mann standen, genossen in der bürgerlichen Welt nicht der mindesten Vorteile. Sie hatten weder Halt, Stand noch Ansehn, als in sofern sonst ein Verhältnis ihnen günstig war, und es kam daher bloß auf den Zufall an, ob das Talent zu Ehren oder Schanden geboren sein sollte.

¹ Goethe: Literarischer Sansculottismus, S. 241.

² Ders.: Italienische Reise, S. 51.

³ Ebd., S. 54.

⁴ Ders.: Literarischer Sansculottismus, S. 241.

⁵ Ebd., S. 242.

Ein armer Erdensohn, im Gefühl von Geist und Fähigkeiten, mußte sich kümmerlich ins Leben hineinschleppen und die Gabe, die er allenfalls von den Musen erhalten hatte, von dem augenblicklichen Bedürfnis gedrängt, vergeuden.¹

Dem Dichter bzw. der Poesie fehlt es an gebührender Anerkennung in der Gesellschaft, und nur der Zufall günstiger Umstände entscheidet über den Poeten, nicht sein Talent. Es existiert weder Einheitlichkeit noch irgendeine Förderung von Kunst, die ihr einen festen Standort in der Gesellschaft geben könnte. Alles in allem macht Goethe nicht den Dichter, sondern äußere Faktoren für den Zustand der Dichtung verantwortlich. Erst wenn das Genie sich von diesen äußeren Bedingungen losreißen kann und "sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde"², also erst wenn die Kunst Autonomie erlangt, ist eine Besserung möglich. Der Dichter muss sich seines Genies bewusst werden und die Prinzipien der Dichtung selbst festlegen. Klopstock hatte laut Goethe das Potential hierzu: "Alles traf in *Klopstock* zusammen, um eine solche Epoche zu begründen."³

Dass dem Dichter die gebührende Anerkennung fehlt, liegt zudem darin begründet, dass er keine Ausnahmeerscheinung mehr darstellt und "es solcher Talente jetzt zu Hunderten gibt"⁴. Er ist nur noch einer von vielen. Das Genie müsste sich demnach besonders anstrengen, um überhaupt aus dieser Masse an Talenten hervorstechen und Beachtung zu finden. Ein anderes Mal sagt Goethe:

Die deutsche Literatur war noch eine reine Tafel, auf die man mit Lust viel Gutes zu malen hoffte. Jetzt ist sie so beschrieben und besudelt, daß man keine Freude hat, sie anzublicken und daß ein gescheiter Mensch nicht weiß, wohin er noch etwas zeichnen soll.⁵

Die Übersättigung der literarischen Landschaft beschäftigt nicht nur den alten Goethe, sondern wird bereits zwischen ihm und Schiller im Rahmen des Dilettantismusproblems thematisiert. Die "Greuel des Dilettantismus"⁶ widersprechen ihrem Konzept von hochwertiger, klassischer Dichtung völlig. Dilettantisch ist im Prinzip jede Form von Literatur, die nicht konform geht mit ihrer Ästhetik.⁷ Der eigentliche Kritikpunkt ist im Grunde der, dass sich der Dilettant nicht den autonomen Kunstprinzipien fügt, sondern dem Zeitgeschmack: "Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit: der Dilettantismus

¹ Ders.: *Dichtung und Wahrheit*, S. 433.

² Ebd., S. 434.

³ Ebd.

⁴ Goethe zu Eckermann (29.1.1826), S. 174.

⁵ Goethe zu Eckermann (18.2.1829), S. 319.

⁶ Goethe an Schiller (20.7.1799), S. 782.

⁷ Vgl. Costazza: *Genie und tragische Kunst*, S. 225.

folgt der Neigung der Zeit."¹ Es ist lediglich das Bedürfnis des Publikums, das der Dilettant befriedigt.² Die Literatur, mit der er dem Publikumsgeschmack nachkommt, ist nicht einmal das Ergebnis eigener Produktivität, sondern lediglich das Resultat der Wirkung von Kunstwerken auf ihn. Er glaubt mit den "erlittenen Wirkungen wirken zu können"³. Der Dilettant unterliegt einer Fehleinschätzung seiner Kompetenz und einer Überschätzung seiner Fähigkeiten. Es sind Kritikpunkte, die sich stark an Moritz anlehnen. Im Zentrum des dilettantischen Schaffens steht das Publikum, nicht die Kunst. Die Unterordnung der Kunst unter dem Publikumsgeschmack ist für Goethe jedoch inakzeptabel, vor allem was den Geschmack des deutschen Publikums angeht: "Niemand kann zwei Herren dienen, und unter allen Herren würde ich mir das Publikum, das im deutschen Theater sitzt, am wenigsten aussuchen."⁴ Es ist nicht möglich, sich am Publikumsgeschmack zu orientieren, da es wahllos gute wie schlechte Werke in gleicher Weise rezipiert. Die neuen Künstler stehen zu sehr unter dem Druck dieses Publikums, das als Gegenleistung "für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei"⁵. Das Publikum verhält sich also keineswegs passiv, sondern erhebt Anspruch auf Unterhaltung. Während der Künstler ein Problem damit hat, diesem Anspruch zu entsprechen, gibt der Dilettant dem nur zu bereitwillig nach. Dadurch verliert der Künstler das Publikum an den Dilettanten. Dieser ist ihm ein Hindernis, denn der Künstler kann den Geschmack des Publikums nicht bestimmen, solange der Dilettant sich diesem fügt und der Nachfrage nach unterhaltender Literatur nachkommt.

¹ Goethe: Über den Dilettantismus. In: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 6.2: Weimarer Klassik. 1798-1806 (2). Hg. v. Victor Lange. München 1988, S. 174 (Künftig zitiert: Goethe: Über den Dilettantismus).

² Vgl. Schulte-Sasse, S. 107.

³ Goethe: Über den Dilettantismus, S. 175.

⁴ Goethe an Schiller (5.5.1798), S. 623.

⁵ Goethe: Propyläen, S. 47.

4. Die literarische Praxis um 1800

Die Hochphase der Ästhetik um 1800 täuscht darüber hinweg, dass die literarische Praxis eigentlich eine Eigendynamik hatte. Ein Abweichen von irgendwelchen ästhetischen Vorgaben mochte zwar dazu führen, dass ein Literaturprodukt als ästhetisch minderwertig abqualifiziert wurde, aber die Ästhetik konnte das Entstehen einer solchen Literatur, die außerhalb ihrer Maßstäbe lag, nicht verhindern. Hinzu kam das Problem der Realisierbarkeit ästhetischer Erwartungen – selbst bei jenen Dichtern, die sich dem Schönen verschrieben hatten. Es ist daher nicht nur zu fragen, ob die ästhetischen Erwartungen in praktischer Hinsicht erfüllt wurden, sondern auch, ob sie sich angesichts ihrer Abstraktheit überhaupt erfüllen konnten. Die Ästhetik konnte zwar theoretisch über die Kunst philosophieren, aber sie sagte in der Regel nicht, auf welche Weise die Theorie im Kunstprodukt umzusetzen war, da sie auch keine Regelpoetik darstellt. Für eine praktische Verwertbarkeit in der Kunst war die Ästhetik mit ihrem metaphysischen Charakter zu abstrakt. Sie konfrontierte die Poesie mit Aspekten, mit denen Dichtung bislang nie in Berührung gekommen war: Das Werk sollte im Dienste des Absoluten oder des Idealen stehen und es zur Darstellung bringen. Dies wurde in den Jahrhunderten zuvor nicht von der Dichtung erwartet oder überhaupt damit in Zusammenhang gebracht. Somit blieb die Literatur, durch Schlegel gesprochen, in der Praxis ein "Kramladen", ohne dass die Ästhetik den literarischen Erscheinungen Einhalt gebieten konnte, die sich außerhalb der ästhetischen Norm bewegten.

Darüber hinaus stellte die Ästhetik nicht nur den Dichter vor das schier unlösbare Problem des ästhetischen Schreibens, sondern forderte ebenso vom Leser ein ästhetisches Rezipieren, d. h. die Kompetenz, ein ästhetisches Werk erkennen zu können. Vom Rezipienten wurde erwartet, zwischen anspruchsvoller und trivialer Literatur unterscheiden zu können, mehr noch, es wurde vom Rezipienten verlangt, jeder Unterhaltungsliteratur radikal zu entsagen und jeden Anspruch auf Vergnügen aufzugeben. Dichter und Leser waren also gleichermaßen ästhetisch gefordert. Deutlich wird diese Problematik, wenn man sich vorstellt, man müsste eine Einteilung der Literatur in anspruchsvolle und niedere Literatur vornehmen, ohne dabei auf den herrschenden Kanon der Literaturwissenschaft zurückzugreifen. Die Frage, die sich hierbei stellt, ist die, ob die Aneignung ästhetischer Maßstäbe tatsächlich zu einer eindeutigen Unterscheidung der Literatur befähigt. Zahlreichen Beispielen aus der Literatur fehlt diese Eindeutigkeit, so dass sie zwei unterschiedliche Urteile evozieren: Man kann sie nicht aus dem Reich der anspruchsvollen Dichtung verbannen, doch haftet ihnen zur

selben Zeit das Triviale an, denkt man etwa an einige Werke E. T. A. Hoffmanns. Zwar sprach die ästhetische Theorie mit einer Selbstverständlichkeit von einer schönen Poesie, doch in der Praxis fehlte die Klarheit der Grenze zwischen dem schönen und dem bloß unterhaltenden Werk. Angesichts der Erwartung der Ästhetik, zwischen schöner und nicht schöner Literatur differenzieren zu können, war der Leser folglich nicht weniger idealisiert als der Dichter. Doch hat sich die Ästhetik auch dahingehend nicht durchsetzen können. So, wie sie nicht verhindern konnte, dass nichtästhetische Literatur produziert wurde, konnte sie den Leser ebenso wenig davon abringen, diese zu rezipieren. Die ästhetische Theorie konnte weder die Produktions- noch die Rezeptionspraxis nach ihren Kunstvorstellungen formen. Anspruchsvolle Literatur bedeutete für die meisten nämlich schwer verständliche Literatur. Im Vordergrund der Unterhaltungsliteratur stand zwar, wie der Name schon sagt, ihr Unterhaltungswert, aber vor allem war es eine Literatur, die vom Rezipienten auch verstanden wurde, ohne dass er sich zuvor einem philosophischen Studium hätte unterziehen müssen. Daher musste der Einfluss des Publikums auf das Literaturschaffen größer sein als jedes ästhetische Programm, denn selbst für den anspruchsvollen Dichter stand bei allem literarischen Niveau im Vordergrund, dass sein Werk gelesen bzw. im Theater aufgeführt und gesehen wurde. Diese Faktoren stehen natürlich jeder Kunstautonomie im Wege.

Der Umstand, dass die Ästhetik keine "ästhetische Revolution" in der Literatur lostrat, bedeutete nicht, dass sie keinerlei Wirkung auf die Literaturproduktion hatte. Da ist z. B. die Kunst, die zum Gegenstand der Poesie wurde, was auf die Ästhetik zurückzuführen ist. Die Poesie behandelte die gleichen ästhetischen Fragen. Thematisiert wurde beispielsweise die Möglichkeit der Verwirklichung des Kunstideals, das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, das Leiden des Künstlers, die Frage nach echtem und unechtem Dichtertum, die Entwicklung zum Künstler, der triviale Publikumsgeschmack, die gesellschaftliche Abhängigkeit des Künstlers usw. Dichtung bekam einen reflexiven Charakter und machte sich selbst und den Dichter sowie die Kunst überhaupt zum Gegenstand. Der Leser wurde mit einer Poesie konfrontiert, in der es um Kunst und Künstler und um ästhetische Fragen ging, die in die Poesie hineingetragen wurden. Einer der Einflüsse der Ästhetik war daher das Auftreten der Figur des Künstlers im Werk, die zeitgleich mit der Ästhetik verstärkt in Erscheinung trat und in welcher sich die Kunstproblematik fortsetzte. Das verstärkte Auftreten des Künstlers in der Literatur stand daher durchaus in unmittelbarem Zusammenhang mit der ästhetischen Auseinandersetzung und war Zeichen dafür, dass Kunst

und Künstler auch im Mittelpunkt des literarischen Interesses standen – ein Interesse, das Thema und Inhalt eines Werkes bestimmte. So fand sich immer wieder der pilgernde, wandernde, sich entwickelnde oder auch scheiternde Künstler.

Die übersteigerte Griechenverehrung und ihr Einfluss auf die Literatur müssen ebenfalls in Zusammenhang mit dem Aufstieg der Ästhetik gesehen werden, die in der griechischen Antike die Zeit des Kunstideals erblickte. So, wie die Künstlerfigur in der Literatur keine Zufallserscheinung darstellte, so schlug sich auch die Antike nicht zufällig in der Literatur dieser ästhetisch geprägten Zeit nieder. Zwar war die Aufforderung, im griechischen Geiste zu dichten, ebenso utopisch wie alle anderen Forderungen der Ästhetik auch, doch das Thema "Griechentum" innerhalb der Ästhetik hatte die Literatur nicht unerheblich bestimmt. Die vermehrte Inanspruchnahme der Antike durch die Literatur, sei es durch antike Stoffe, antike Formen sowie jeglichen Bezug zur Antike, ging somit ebenfalls mit der Ästhetik einher. Vor allem die Beschäftigung mit der Mythologie und ihrer Bedeutung für die Dichtung, die im Rahmen der ästhetischen Debatte ausgedehnt stattfand, hinterließ ihre Spuren in der Literatur, indem beispielsweise die mythologische Symbolik Einzug in die Dichtung fand. Das heißt, die theoretische Hinwendung zur griechischen Antike und zum Mythos war für die literarische Praxis durchaus fruchtbar, und zwar in dem Sinne, dass eine Literatur entstand, die in inhaltlichem oder formalem Bezug zur Antike stand. Eine solche Literatur setzte beim Rezipienten eine gewisse Kenntnis der Antike und ihrer Weltvorstellungen voraus. War nämlich der Grieche mit seiner Mythologie vollständig vertraut, musste sich der moderne Rezipient mit dieser zunächst vertraut machen.

Somit hat die Ästhetik durchaus ihre Spuren in der Literatur hinterlassen. Auch wenn man nicht von einer wirklichen und umfassenden Verwirklichung des ästhetischen Anspruchs in der Literatur sprechen kann, so trifft man durchaus auf die Realisierung einiger ihrer Aspekte bei jenen Dichtern, die dem ästhetischen Maßstab genügen wollten. Theorie und Praxis sind daher nicht gänzlich aneinander vorbeigegangen. Nur konnte die Poesie nicht so wirken, wie es sich die Ästhetik wünschte.

Daneben existierte aber auch eine Literatur, die von der Ästhetik völlig unberührt blieb. Darüber hinaus gab es aber auch Werke, die weder unterhalten noch von ästhetischer Qualität sein wollten. Hierzu gehörte unter anderem eine Literatur, die in einer revolutionsgeladenen Zeit politisch eingreifen und eine politische und keine ästhetische Revolution forcieren wollte.

Neben der Dichtung, die ästhetisch erziehen wollte, gab es also auch eine Literatur, die eine politische Erziehung anstrebte. Man darf den Einfluss der Ästhetik daher nicht überbewerten.

4.1 Die Literaturlandschaft: ein Überblick

Ein Vergleich der literarischen Realität mit der ästhetischen Theorie und ihren Erwartungen setzt die Frage voraus, was im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert an Literatur produziert und rezipiert wurde. Einen repräsentativen Querschnitt zu geben, birgt die Schwierigkeit der Auswahl, an der die Frage haften bleibt, inwieweit der Querschnitt tatsächlich repräsentativ ist. Zunächst einmal muss die Vorstellung abgelegt werden, die noch heute bekannten Werke und ihre Verfasser gäben einen solchen Querschnitt der Literatur wieder. In Wahrheit stellten sie nur einen Bruchteil des Produzierten und Rezipierten dar. Die Dichtereleite unterlag im Zahlenverhältnis. Dennoch haben ihre Werke die Zeit überdauert und den Sprung in die Gegenwart geschafft, während die große Masse der Literatur diesen Zeitsprung nicht machen konnte. Die Zusammenstellung von für die Zeit repräsentativen Werken ist nicht unproblematisch. Nachschlagewerke wie Heide Hollmers und Albert Meiers *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts* können immer nur ein ungefähres Bild der literarischen Realität wiedergeben. Bei genauer Betrachtung stellt man fest, dass die Gewichtung sogar ein falsches Bild suggerieren kann. Goethe ist darin mit siebzehn Stücken vertreten, während bei August Wilhelm Iffland nur vier angeführt werden, so dass hier zwangsläufig der Eindruck entstehen muss, Iffland habe auf der Bühne weit hinter Goethe gestanden. Tatsächlich dominierten Ifflands oder auch August von Kotzebues Stücke das Theater, und zwar zum großen Ärger Goethes und anderer Vertreter einer hohen Dichtung. Goethe bringt diesen Aspekt noch in seiner Spätzeit zum Ausdruck:

Hier in Weimar hat man mir wohl die Ehre erzeigt, meine Iphigenie und meinen Tasso zu geben; allein wie oft? – Kaum alle drei bis vier Jahre einmal. Das Publikum findet sie langweilig.¹

Dieser Missmut Goethes spiegelt in klarer Weise die Zustände wider, mit denen der Produzent anspruchsvoller Dichtung konfrontiert wurde. In Zahlen ausgedrückt, sah die Situation wie folgt aus: Nachdem Goethe 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernahm und diese Tätigkeit etwa ein Vierteljahrhundert ausübte, wurde sein *Tasso* nur 14 Mal aufgeführt. Insgesamt kamen 15 seiner Stücke unter seiner Leitung auf die Bühne, von Kotzebue hingegen 87 von seinen nahezu 230 Stücken. Bezeichnend ist zudem, dass Goethe

¹ Goethe zu Eckermann (27.3.1825), S. 571.

das Theater mit Ifflands Rührstück *Die Jäger* eröffnete.¹ An anderen Theatern sah es nicht anders aus. 1787 wurden beispielsweise am Hamburger Theater unter der Leitung Friedrich L. Schröders insgesamt 220 Theateraufführungen gegeben, von denen nur zehn anspruchsvolle Werke waren. Zehn Jahre später waren es immer noch nur 24 Aufführungen, während von Iffland, Kotzebue und auch von Schröder 99 Aufführungen den Spielplan bestimmten.² Die Realität des Theaters lässt somit erahnen, wie weit ästhetische Theorie und literarische Praxis auseinander klafften, auch wenn es die Zeit der Dichter und Denker war, die Ästhetik im Zenit stand und eine anspruchsvolle Poesie hervorging. Deshalb täuscht der Begriff "Goethezeit" über die mehrheitlich hervorgebrachten Werke hinweg und suggeriert eine von anspruchsvoller Literatur geprägte Zeit.

Auch die Gattung "Roman" trieb im nicht ästhetischen Literaturstrom mit. Die meisten Werke erreichten das sichere Ufer allerdings nicht, so dass es für viele Romane und ihre Autoren bedeutete, dass sie zwar seinerzeit viel gelesen, am Ende jedoch nicht mehr im Bewusstsein waren. Denn wer kennt noch Carl Gottlob Cramer, Friedrich Christian Schlenkert, Christian Heinrich Spieß, August Lafontaine, Christiane Benedicte Naubert, Wilhelmine Karoline Wobeser oder aber Goethes viel schreibenden Schwager Christian August Vulpius und seinen seinerzeit äußerst populären *Rinaldo Rinaldini* usw. Ruft man all die Namen ins Gedächtnis, die die Literaturlandschaft damals tatsächlich bestimmten, so zeigt sich am Ende ein deutliches Missverhältnis zwischen dem, was die Ästhetik forderte, und dem, was die Autoren hervorbrachten und was die Mehrheit rezipierte. In seinem Hörspiel *Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben* geht Walter Benjamin auf genau diesen Aspekt ein. Darin geht es um ein fiktives Gespräch zwischen Personen aus dem Literaturbetrieb. So sagt der Sprecher über die Klassiker-Ausgabe: "Sie stand im Schrank, aber wurde sie auch gelesen?"³ Der Buchhändler Heinzmann sagt diesbezüglich: "Schiller, Goethe, Lessing, Klopstock, Wieland, Gellert, Wagner, Kleist, Hölty, Matthisson usw. Ja, das alles will kein Mensch lesen."⁴ Schlegel wird ebenfalls erwähnt, der überlegt, "ob man dem

¹ Vgl. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7: Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil I: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1806. München 1983, S. 449 (Künftig zitiert: Schulz, Gerhard).

² Vgl. Eigenmann, Susanne: Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert. Weimar 1994, S. 70 (Künftig zitiert: Eigenmann).

³ Benjamin, Walter: Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben. In: Gesammelte Schriften. Bd. 4.2. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, S. 643 (Künftig zitiert: Benjamin).

⁴ Ebd., S. 667.

Absatz des 'Athenäum' nicht vielleicht durch Gratisverteilung von Pfefferkuchen als Beigabe aufhelfen könnte."¹

In der Praxis dominierte ein Schreiben für die Lebenspraxis und nicht für ein in die Ferne gerücktes philosophisches Ideal zur Erhebung der Menschheit, so dass vor allem die Familie fokussiert wurde und der Familienroman und das Familiendrama die Literatur beherrschten, ohne dass die Verfasser irgendwelche ästhetischen Ambitionen zeigten. Sie waren der Beleg dafür, wie wenig die Ästhetik in der Schreibpraxis fruchtete. Es waren Stücke wie Ifflands *Die Jäger* oder aber Schröders *Der Vetter in Lissabon* – im Untertitel als Sitten- bzw. als Familiengemälde gekennzeichnet –, die sich durchsetzten. Daneben waren es die Abenteuer-, Ritter- und Schauerromane, die das literarische Feld eroberten.

Weil aber diese Literatur nicht auf etwas Allgemeines, die Menschheit Betreffendes verwies und keinerlei Reflexion stattfand, konnte sie nicht aus ihrer Zeit heraustreten und musste zwangsläufig in Vergessenheit geraten.² Das ist sozusagen der Preis ihrer zeitgebundenen Popularität. Genau darin lag die Überlegenheit der Literatur mit ästhetischem Hintergrund, selbst wenn ein Werk nicht besonders hervorstach und sogar auf Ablehnung stieß, wie Friedrich Schlegels *Lucinde*. Allein der Bezug dieses eigentlich nicht besonders herausragenden Romans Schlegels zu seiner Ästhetik konservierte dieses Werk mehr als zwei Jahrhunderte. Auch wenn die so genannte anspruchsvolle Literatur sich in ihrer Entstehungszeit nicht behaupten konnte, so konnte sie sich aufgrund ihrer ästhetischen Qualität auf Dauer durchsetzen, selbst wenn es nur im Rahmen der Literaturwissenschaft möglich war.

Zu sehr an die eigene Gegenwart gebunden war auch die politische Dichtung mit dem Interesse politischer Veränderungen. Auch sie war eine literarische Erscheinung in der Hochphase der Ästhetik – von dieser allerdings nicht anerkannt –, weil diese Hochphase in eine revolutionsgeladene Zeit fiel. Eine solche Literatur war von den politischen Gegebenheiten abhängig. Ein Verschwinden der politischen Missstände, die sie ins Leben gerufen hatten, bedeutete gleichzeitig ein Verschwinden dieser Dichtung. So waren z. B. die Lieder und Gedichte deutscher Jakobiner hauptsächlich an die Revolution und an die Ereignisse um die Mainzer Republik herum geknüpft und folglich nicht überlebensfähig.

¹ Ebd.

² Vgl. Schulz, Gerhard S. 90 f.

Trotzdem gehörte sie ebenso zur Literaturlandschaft dazu wie die schöne Dichtung oder aber die Unterhaltungsliteratur, auch wenn nicht in derselben Quantität.

4.2 Kunst über Kunst: Ästhetische Betrachtungen in der Dichtung

Die ästhetische Debatte hinterließ dauerhafte Spuren in der Literatur, auch wenn ihr Wirkungskreis begrenzt war. Kunst, Künstler und die daran anknüpfenden ästhetischen Fragen wurden nicht mehr nur theoretisch erörtert. Vielmehr drang die Thematik in nicht geringem Maße in die literarische Praxis ein. Im Zuge dessen setzte sich die Gestalt des Künstlers in der Literatur mehr und mehr durch und avancierte zum Protagonisten.¹ In manchen Werken trat dem Leser mehr Theorie als Poesie entgegen, so dass manchmal die Grenze zwischen Theorie und Praxis verschwamm, wie etwa bei Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks 1796 erschienenen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, die sich aus erzählenden und kunsttheoretischen Teilen zusammensetzen. Die literarische Verarbeitung des Themas "Kunst" reichte von der poetischen Auflösung der Wirklichkeit und dem Erscheinen der von der Ästhetik heraufbeschworenen idealischen Welt, wie etwa in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, bis hin zur Absage an die Kunst als Irrweg, wie z. B. in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, wo Wilhelm aus der Theaterwelt austritt und seine Bestimmung in der realen Welt findet, während eine andere Figur Goethes, nämlich Tasso, an dem Konflikt zwischen Kunstwelt und realer Welt zerbricht. Die Ästhetik hatte eine Lawine von Werken losgetreten, die angefüllt sind mit Kunstbetrachtungen und bestimmte Kunstanschauungen wiedergeben, so z. B. Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, der sich darin erschöpft, die romantische Sicht auf die Kunst darzustellen. Theorie und Poesie sind hier so ineinander verwoben, dass ein Verständnis dieser Werke erst vor ihrem ästhetischen Hintergrund möglich wird. Schillers Gedicht *Die Künstler* erhält erst seinen Sinn, wenn man es im ästhetischen Kontext liest, und Anton Reisers Dilettantismus in Moritz' gleichnamigem Roman wird erst vor dessen Ästhetik begreiflich. All diesen Werken ist gemeinsam, dass man sie nicht vom ästhetischen Klima, in dem sie entstanden sind, loslösen kann und sie bedingt werden durch die ihnen zugrunde liegende Theorie. Besonders deutlich wird die Abhängigkeit von der Ästhetik am Beispiel

¹ Vgl. Hausdörfer, Sabine: Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik. Berliner Diss. Heidelberg 1987 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 78), S. 18 (Künftig zitiert: Hausdörfer).

von Goethes *Wilhelm Meister*. Zwischen 1777 und 1786 arbeitet Goethe an der ersten Fassung seines Werkes, das als *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* Fragment geblieben ist. Durch seine in Italien neu gewonnene ästhetische Anschauung arbeitet er sein Werk um, so dass die auf den Bereich der Kunst begrenzte subjektive Künstlerexistenz Wilhelms aus der *Theatralischen Sendung* modifiziert wird in den Bildungsweg eines Menschen zum wahren Menschentum, für den der Kontakt mit dem ästhetischen Bereich nur eine vorübergehende Phase seiner Entwicklung darstellt und der seinen Platz in der Welt außerhalb dieses Bereichs findet.¹ In das einzelne Werk wurden nicht nur die unterschiedlichsten ästhetischen Aspekte eingeflochten, sondern das eine oder andere Werk schien ausschließlich um der Kunstanschauung willen zu existieren. Diesen Eindruck hinterlässt beispielsweise der *Franz Sternbald*, in dem sich alles darum dreht, die romantische Kunstauffassung darzustellen. Bereits in der Vorrede heißt es: "Wenn Du die Kunst liebst, so erdulde das nachsichtig, was Du darüber gesagt findest."² Der Leser wird schon zu Beginn darauf vorbereitet, dass er hier mit dem Thema "Kunst" konfrontiert wird. Die Kunstbetrachtungen in den einzelnen Werken können als ein Fortsatz der Ästhetik angesehen werden. Es sollte daher unterschieden werden zwischen einer fortgesetzten ästhetischen Auseinandersetzung und einer Umsetzung der ästhetischen Anschauung.

Es geht in den betreffenden Werken gar nicht so sehr um die Gestaltung des Künstlers – denn jemand wie Wilhelm Meister ist kein Künstler im eigentlichen Sinne, und auch eine Figur wie Franz Sternbald hat nur wenig von einem produktiven Künstler an sich –, sondern um den ganzen Problemkomplex "Kunst", der aufgearbeitet wird. Unabhängig davon, ob eine Figur nun als Dilettant oder als wahrer Künstler gestaltet und gemeint ist oder aber ob ein Gedicht wie Schillers *Die Künstler* vorliegt, beinhalten die einzelnen Werke wesentliche Kunstanschauungen, die bereits die Ästhetik ausgiebig beschäftigten.

4.2.1 Wilhelm Meisters Lehrjahre und die ästhetische Bildung zum Menschen

Goethes *Wilhelm Meister*, an dem er bereits in seiner vorklassischen Zeit zu schreiben beginnt und der im Zuge seiner in Italien neu gewonnenen ästhetischen Sichtweise umgearbeitet und 1795/ 96 veröffentlicht wird, gehört zu jenen Werken, die angefüllt sind mit ästhetischen

¹ Vgl. Marcuse, Herbert: Schriften. Bd. 1: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Frankfurt a. M. 1978, S. 68 ff (Künftig zitiert: Marcuse).

² Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. Studienausgabe. Stuttgart 1966 (= Universal-Bibliothek 8715-21), S. 9 (Künftig zitiert: Tieck: Franz Sternbald).

Debatten. Selbst nach der Umarbeitung von *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung*, bei der es dem Helden nicht mehr primär um seine künstlerische Verwirklichung, sondern um seine Bildung geht, beschäftigt sich ein umfangreicher Teil weiterhin mit Theater und Kunst und bietet einen regelrechten Diskurs über das Wesen der Kunst.¹ Die Bildung, die Wilhelm in der überarbeiteten Fassung anstrebt, hat insofern einen ästhetischen Hintergrund, als die Ästhetik mit der Kunst die Bildung des Menschen anvisierte. Bildung als Ziel hebt das Thema "Kunst" im *Wilhelm Meister* demnach nicht auf. Verschiedene Kunstauffassungen treffen hier aufeinander. Darüber hinaus tritt das Thema in symbolträchtigen Figuren wie Mignon und dem Harfner in Erscheinung. Bis zum Ende des Romans bleiben ästhetische Inhalte gegenwärtig, selbst dann noch, als Wilhelm seinen Weg zur Kunst als Irrtum begreift, seine ästhetische Lebensform innerhalb der Theatergesellschaft aufgibt und sich der Turmgesellschaft anschließt, worin ebenfalls ein ästhetischer Standpunkt wiedergegeben wird.

Der Leser lernt Wilhelm als einen bürgerlichen Kaufmannssohn kennen, der sich für die Kunst berufen fühlt, und zwar für die darstellende Kunst, woran die Neigung zur Dichtung unweigerlich geknüpft ist. Bereits als Kind kommt er durch die Kunstsammlung seines Großvaters sowie in Form eines Weihnachtspuppenspiels mit Kunst in Berührung – der biographische Bezug zu Goethe ist nicht zu übersehen –, woraus seine Begeisterung für die Kunstwelt erwächst. Sein ganzes Leben wird zu einem ästhetischen Arrangement: Er geht täglich ins Theater, führt eine Liebesbeziehung mit der Schauspielerin Mariane, übt sich als Schauspieler und Dichter und legt sich eine Anzahl von kunsttheoretischen Schriften zu, "die noch meist unaufgeschnitten waren"². Ihre Anschaffung ist "in der völligen Überzeugung von der Notwendigkeit solcher Werke"³ erfolgt, ohne dass Wilhelm sie tatsächlich gelesen hätte, mehr noch,

seine Bücher und Gerätschaften legte und stellte er fast mechanisch so, daß ein niederländischer Maler gute Gruppen zu seinen Still-Leben hätte heraus nehmen können⁴.

¹ Vgl. Michelsen, Peter: Wilhelm Meister liest Shakespeare. In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. v. Peter-André Alt u. a. Würzburg 2002, S. 343-356, hier S. 343.

² Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. München 1988, S. 35 (Künftig zitiert: Goethe: Wilhelm Meister).

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 57.

Für eine ästhetische Existenz, wie sie in der Vorstellung Wilhelms vorherrscht, eignet sich nichts mehr als das Theater, wo Kunst und Schein unmittelbar realisiert erscheinen.¹ Wilhelm hält sich zu Beginn des Romans noch für "den trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen National-Theaters, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören"². Sein Wunsch nach einer ästhetischen Lebensweise veranlasst ihn dazu, das bürgerliche Leben hinter sich zu lassen und in die Theaterwelt einzutreten. Seinen Theatertrieb teilt Wilhelm mit manch anderer Romanfigur, wie etwa mit Anton Reiser, für den das Theater ebenfalls zum Anziehungspunkt wird. Im weiteren Handlungsverlauf zeigt sich jedoch, dass Wilhelm weder die Begabung zum Schauspieler besitzt, auch wenn seine Faszination für die Bühne bis in seine Kindheit zurückreicht, noch ein Nationaltheater realisierbar erscheint. Zum einen bleibt Hamlet die einzige Rolle Wilhelms auf einer richtigen Theaterbühne, zum anderen wird der Theaterbetrieb zu sehr vom finanziellen Aspekt und dem Publikumsgeschmack bestimmt, als dass hier ein Nationaltheater ins Leben gerufen werden könnte.

Aus alledem wird ersichtlich, dass Goethe in Wilhelm nicht den Künstler als Genie gestaltet hat, sondern einen Kunstliebhaber, einen Dilettanten, der sich zwar kurz für eine Künstlerexistenz entscheidet, dann aber sein Ideal außerhalb der Kunst findet. Man kann ihn nicht einmal als wahren Kunstkenner bezeichnen, da er nicht mit dem Werk Shakespeares vertraut ist und an diesen erst herangeführt werden muss. Dilettantisch verhält er sich, als seine Liebe zu Mariane zerbricht und er seine bisherigen poetischen Versuche vernichtet; seine vermeintlichen Kunstwerke fallen seinem Liebeskummer schonungslos zum Opfer. Die Anzeichen seines Dilettantismus sind bereits in seiner Kindheit verankert. Mariane erzählt er, wie er als Kind "einige Stücke von hinten hervor"³ geschrieben hat, ohne jedoch jemals ein Stück bis zum Anfang gebracht zu haben. Der "Ausflug" in die Theaterwelt wird zu einem ästhetischen Irrtum auf seinem Bildungsweg – eine Einsicht, die jedem wahren Künstler fern liegt –, denn am Ende räumt er ein, dass er "da Bildung suchte, wo keine zu finden war"⁴, und dass er sich zum Künstler ausbilden lassen wollte, obwohl er "nicht die geringste Anlage hatte"⁵. Nicht Künstlerschaft, sondern Bildung ist Wilhelms angestrebtes Ziel. Eine zentrale Aussage von ihm in einem Brief an seinen bürgerlichen Freund Werner lautet: "Daß ich dir's mit Einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von

¹ Vgl. Eigenmann, S. 98.

² Goethe: Wilhelm Meister, S. 35.

³ Ebd., S. 30.

⁴ Ebd., S. 496.

⁵ Ebd.

Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht."¹ Nicht die Kunst, sondern eine ästhetische Bildung steht im Mittelpunkt von Wilhelms Leben. Das Theater soll ihm nur seine Bildung vervollständigen.² Sein Schritt in die Theaterwelt ist demnach nicht von künstlerischem Ehrgeiz motiviert, sondern davon, sich zum Menschen auszubilden, worauf später näher eingegangen wird. Festzuhalten bleibt in diesem Zusammenhang, dass Wilhelm alles andere als ein wahrer Dichter und Schauspieler ist. Er hat, um es mit Moritz auszudrücken, weniger Bildungskraft als vielmehr Empfindungskraft. So ist sein Wunsch, sich künstlerisch zu profilieren, dann am stärksten, als er Shakespeare liest.

Wilhelms Eintritt in die Theaterwelt führt zu manch ästhetischer Auseinandersetzung und Debatte. Die Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit ist immer wieder Gegenstand im *Wilhelm Meister* und führt beispielsweise zu ständigen Auseinandersetzungen Wilhelms mit dem Theaterdirektor Serlo, dem es in seiner Position als Leiter ausschließlich um die ökonomische Seite des Theaters geht, das er nach folgendem Prinzip leitet: "Wer das Geld bringt, kann die Ware nach seinem Sinne verlangen."³ Diese Seite des Theaters und der Kunst wird im *Wilhelm Meister* häufig thematisiert, doch von Wilhelm aus lauter Kunstenthusiasmus zunächst ignoriert, so dass das Bild, das er vom Theater hat, von der Theaterrealität stark abweicht. Im festen Glauben an ein Ideal, übersieht Wilhelm diese Seite des Theaters völlig.⁴ Er denkt sich sogar "das häusliche Leben eines Schauspielers als eine Reihe von würdigen Handlungen und Beschäftigungen, davon die Erscheinung auf dem Theater die äußerste Spitze sei"⁵. Schein und Wirklichkeit fließen bei ihm ineinander, obwohl es gerade Wilhelm besser wissen sollte, denn im Gegensatz zum gewöhnlichen Theaterbesucher hält er sich aufgrund seiner Beziehung zu Mariane auch hinter der Bühne häufig auf und hat Kontakt zu Schauspielern, die seinem Kunst- und Theaterbild durchweg widersprechen und sich nicht "mit seinen Begriffen vereinigen"⁶ lassen. Denn

über den poetischen Wert eines Stücks hörte er sie niemals reden, und weder richtig noch unrichtig darüber urteilen; es war immer nur die Frage: was wird das Stück *machen*? Ist es ein Zugstück? Wie lange wird es spielen? Wie oft kann es wohl gegeben werden?⁷

¹ Ebd., S. 288.

² Vgl. Eigenmann, S. 98.

³ Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 313.

⁴ Vgl. Keppel-Kriems, Karin: *Mignon und Harfner in Goethes Wilhelm Meister. Eine geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Untersuchung zu Begriff und Gestaltung des Naiven*. Frankfurt. a. M. u. a. 1986 (= *Marburger germanistische Studien* 7), S. 178 (Künftig zitiert: Keppel-Kriems).

⁵ Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 58.

⁶ Ebd., S. 59.

⁷ Ebd.

Nebensächlich bleibt "der Einfluß des Theaters auf die Bildung einer Nation und der Welt"¹. Das Theater als Bildungsstätte existiert lediglich in Wilhelms Kunstanschauung, nicht aber in der Wirklichkeit.² Der Graben, der sich zwischen Kunstideal und Wirklichkeit zieht, bleibt bis zum Schluss bestehen. Wilhelm findet am Ende allein dadurch seine Erfüllung, dass er sein Ideal in der Wirklichkeit selbst findet, nicht aber in der Kunst. In der Kunst muss er immer wieder die Erfahrung machen, dass der ästhetische Aspekt nur eine sekundäre Rolle spielt. Es sind vielmehr die Dinge des Alltags, die den Schauspieler beschäftigen, wie etwa "Essen, Trinken, Aufwartung, Wohnung"³ usw. Vor allem ist es die ökonomische Seite, die das Theater in Wahrheit regiert, und weniger der künstlerische Aspekt. Diese Erfahrung macht Wilhelm nicht nur in dem Theater, in welchem Mariane auftritt, sondern auch mit Melina und Serlo. Für ein Nationaltheater, an dem sich der Mensch bilden kann, lässt die Realität keinen Raum. Ideal und Wirklichkeit klaffen im *Wilhelm Meister* unversöhnlich auseinander.

Mit der Darstellung der gängigen Bühnenpraxis im *Wilhelm Meister* werden bestimmte ästhetische Aspekte thematisiert, etwa der Eingriff in das Werk des Dichters, um es publikumsgerecht zu machen. Zwar soll unter der Leitung Serlos Shakespeares *Hamlet* aufgeführt werden und Wilhelm sogar die Hauptrolle übernehmen, doch widerspricht es Wilhelms Kunstempfinden, dass das Stück gekürzt und Veränderungen unterzogen werden soll. Aus seiner Sicht – der Sicht der Ästhetik – ist das Werk eines Dichters unantastbar. Er knüpft seine Zusage, die Rolle des Hamlet zu spielen, an die Bedingung, "daß Hamlet ganz und unzerstückt aufgeführt werden sollte"⁴. Hinter seiner Forderung steckt die Moritz'sche Überzeugung, dass das Werk eines Künstlers etwas Ganzes und Vollkommenes darstellt, das keine Veränderungen zulässt. Durch Streichungen sieht Wilhelm die Einheit des Kunstwerks gefährdet. Die "Absonderung der Spreu von dem Weizen"⁵ ist völlig inakzeptabel, weil die "Spreu" in einem Stück wie *Hamlet* gar nicht existiert. Hier kommt das Verständnis vom Dichter als Genie zum Tragen, das grundsätzlich nur das vollkommene und perfekte Werk hervorbringt. Wilhelm schließt die Unvollkommenheit eines Werkes aus, weil er die Unvollkommenheit des Dichters vollständig ausschließt, und zwar mit der Begründung, dass

¹ Ebd.

² Vgl. Eigenmann, S. 100.

³ Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 183.

⁴ Ebd., S. 292.

⁵ Ebd.

ein Gedicht entweder vortrefflich sein, oder gar nicht existieren soll. Weil jeder, der keine Anlage hat, das Beste zu leisten, sich der Kunst enthalten, und sich vor jeder Verführung dazu ernstlich in Acht nehmen sollte.¹

Alles, was den Namen "Kunst" trägt, ist aus Wilhelms Blickwinkel über jeden Fehler erhaben. Das, was nicht vollkommen ist, ist ohnehin keine Kunst. Hier liegt die Unterscheidung zwischen echtem Kunstwerk und dilettantischem Literaturprodukt vor. Den ästhetischen Standpunkt vertretend, hebt Wilhelm in einem Gespräch, das er mit Werner führt, das Göttliche des Dichters hervor:

Gleichsam wie einen Gott hat das Schicksal den Dichter über dieses alles hinüber gesetzt. Er sieht das Gewirre der Leidenschaften, Familien und Reiche sich zwecklos bewegen, er sieht die unauflösbaren Rätsel der Mißverständnisse, denen oft nur ein einsylbiges Wort zur Entwicklung fehlt, unsäglich verderbliche Verwirrungen verursachen. Er fühlt das Traurige und das Freudige jedes Menschenschicksals mit. [...] Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen.²

Der Dichter antizipiert und bildet die Menschheit. Vor diesem Hintergrund kann der Eingriff Serlos, der selbst vor der Änderung des Dramenschlusses nicht zurückschreckt und die Streichung von Hamlets Tod vorschlägt, weil das Publikum ihn lebendig wünscht, nur einer Kunstverstümmelung gleichkommen. In Wilhelm und Serlo prallen folglich zwei unterschiedliche Kunstauffassungen aufeinander, die sich an unterschiedlichen Maßstäben orientieren, nämlich am ästhetischen Maßstab auf der einen und am praktischen auf der anderen Seite. Serlo begründet seine Bühnenpraxis damit, dass die Autoren der Umsetzbarkeit eines Werkes keinerlei Rechnung tragen:

Zu dieser ekelhaften Verstümmelung zwingen uns die Autoren, und das Publikum erlaubt sie. Wie viel Stücke haben wir denn, die nicht über das Maß des Personals, der Dekorationen und Theatermechanik, der Zeit, des Dialogs und der physischen Kräfte des Acteurs hinausschritten?³

Neben der Tatsache, dass Serlo sich zu Streichungen gezwungen sieht, überträgt er die Schuld auf den Dichter. Damit kratzt er am "heiligen" Bild, das Wilhelm von Künstler und Kunstwerk hat. Es kommt zwischen den beiden zu einer Grundsatzdiskussion über das Kunstwerk. Was andere für überflüssiges Beiwerk am Drama Shakespeares halten, betrachtet Wilhelm als Stützen, die die Einheit des Kunstwerks zusammenhalten. Zwar

sind diese Fäden nur dünn und lose, aber sie gehen doch durchs ganze Stück, und halten zusammen, was sonst auseinander fiel, auch wirklich auseinander fällt, wenn man sie wegschneidet⁴.

¹ Ebd., S. 80.

² Ebd., S. 81 f.

³ Ebd., S. 293.

⁴ Ebd., S. 294.

Wilhelm übernimmt schließlich die Umarbeitung *Hamlets* für die Bühne mit Blick auf die Wahrung seiner Einheit. Auf diese Weise werden Wilhelms anfänglicher Idealismus und sein Vorhaben, das Theater zu verbessern, durch pragmatische Argumente gebremst. In Wahrheit ist es nämlich weniger das Problem der Umsetzbarkeit eines Stückes auf der Bühne als vielmehr der Publikumsanspruch an das Theater.

Wenig Deutsche, und vielleicht nur wenige Menschen aller neuern Nationen, haben Gefühl für ein ästhetisches Ganze; sie loben und tadeln nur stellenweise; sie entzücken sich nur stellenweise¹,

so dass es aus Sicht des Theaterdirektors wirkungsästhetisch keinen Unterschied macht, ob man das ganze oder aber das gekürzte Werk aufführt. Denn die "Intention des Autors"² liegt nicht so nahe wie das Vergnügen. Ähnlich wie Serlo verfährt auch Melina als Direktor einer bunt zusammengewürfelten Theatertruppe, der "ein jedes Stück auf das gehörige Zeitmaß herunter zu setzen wußte, ohne irgend eine andere Rücksicht zu nehmen"³. Das Theater hat sich nicht dem Kunstwerk anzupassen, sondern das Kunstwerk den praktischen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Bühne. Der ästhetische Anspruch ist nur sekundär.

Es sind unterschiedliche ästhetische Fragen an die gängige Theaterpraxis im *Wilhelm Meister* geknüpft. Da ist nicht nur die Frage nach der Einheit eines Kunstwerks, das keine Kürzungen zulässt, sondern auch die ästhetische Frage nach dem Geschmack auf der einen und dem Anspruch des Publikums auf Vergnügen auf der anderen Seite. Das Publikum, sein Geschmack und seine Erwartungen waren nicht nur Gegenstand der Ästhetik, sondern wurden auch gern in der Dichtung aufgegriffen. Vor allem Tieck geht in seiner 1797 erschienenen Komödie *Der gestiefelte Kater* besonders intensiv auf das Theaterpublikum ein und stellt dessen Eigenschaften bloß. Ästhetisch betrachtet, darf das Vergnügen des Publikums kein Einflussfaktor für Kunst und Künstler sein. Dementsprechend lehnt Wilhelm den Anspruch auf Vergnügen kategorisch ab. Die Kunst darf weder zum Vergnügen betrieben werden, noch soll sie zum Vergnügen des Rezipienten hervorgebracht sein. Dies geht bereits aus einem Gespräch mit Werner hervor, der

behauptete, es sei nicht vernünftig, ein Talent, zu dem man nur einigermaßen Neigung und Geschick habe, deswegen, weil man es niemals in der größten Vollkommenheit ausüben werde, ganz aufzugeben. Es finde sich ja so manche leere Zeit, die man dadurch ausfüllen,

¹ Ebd., S. 293.

² Ebd., S. 305.

³ Ebd., S. 154.

und nach und nach etwas hervorbringen könne, wodurch wir uns und andren ein Vergnügen bereiten.¹

Dies ist mit der Vorstellung Wilhelms vom Dichter, der "ganz *sich*, ganz in seinen geliebten Gegenständen leben"² muss, nicht in Einklang zu bringen, weil das Dichten kein Zeitvertreib, sondern eine Berufung darstellt. Was das Publikum angeht, so stellt das Theater für Wilhelm mehr eine Bildungsstätte als einen Ort des Vergnügens dar. Mit seinem Theater- und Kunstideal zieht er sich jedoch den Spott der anderen zu: "Melina scherzte nicht ganz fein über Wilhelms pedantische Ideale dieser Art, über die Anmaßung das Publikum zu bilden, statt sich von ihm bilden zu lassen [...]."³ Wilhelms Anspruch an das Publikum, der die ästhetische Position par excellence wiedergibt, lautet wie folgt:

Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben *wollen*, und nicht, die sie haben *sollen*. [...] ein großes Publikum verdient daß man es achte, daß man es nicht wie Kinder, denen man das Geld abnehmen will, behandle. Man bringe ihm nach und nach durch das Gute – Gefühl und Geschmack für das Gute bei, und es wird sein Geld mit doppeltem Vergnügen einlegen [...].⁴

Wilhelms Intention ist es, "das Gute, Edle, Große durch das Schauspiel zu versinnlichen"⁵ und das Publikum daran zu bilden, wie man es auch aus Goethes und Schillers ästhetischem Programm kennt. Mit dieser Meinung steht Wilhelm aber so gut wie allein da, ob auf dem Schloss, wo die Schauspieler zur Unterhaltung vorgeführt werden wie Pferde und Hunde und die Baronesse Wilhelm nahe legt, dass es sich bei der Schlossbühne nur um ein Gesellschaftstheater handle, oder bei Serlo, der das Schicksal des Theaters "von der Meinung des Publikums"⁶ abhängig macht. Gerade durch Serlos Theater muss Wilhelm die negative Erfahrung machen, dass das Publikum für die Kunst an sich unempfänglich ist und die Publikumserwartung nach reiner Unterhaltung unvereinbar ist mit seiner Kunstanschauung. Der Anspruch auf Vergnügen kommt unter anderem in dem ständigen Bedürfnis nach Neuem zum Ausdruck, sei es das Stück oder aber die Schauspieler betreffend. Die Zuschauer ziehen ausschließlich um der Attraktion willen neue Schauspieler den alten vor, selbst auf Kosten der Qualität einer Aufführung. Das Publikum erfüllt nicht annähernd die Erwartungen Wilhelms. Während der Hamletaufführung spielen sich im Publikum Szenen ab, die ihm jede Hoffnung auf die Verwirklichung eines Ideals auf der Bühne nehmen. Während ein junger Mann sich damit brüftet, seinen Hut zur Belästigung anderer Zuschauer aufbehalten zu haben,

¹ Ebd., S. 81.

² Ebd.

³ Ebd., S. 352.

⁴ Ebd., S. 313.

⁵ Ebd., S. 104.

⁶ Ebd., S. 242.

verwechselt ein anderer die Schauspieler und Rollen, und ein Dritter sieht die Illusion zerstört, als ein weißes Band unter der Weste Hamlets hervorschaut, obwohl Wilhelm zuvor sehr viel Sorgfalt aufgebracht hat bei der Anschaffung von "Kleidungen, Dekorationen und Requisiten [...], auch um den guten Willen der Leute zu erhalten"¹. Nicht der Kunstgehalt, sondern der Wahrheitsgehalt einer Aufführung wird in den Mittelpunkt gerückt. Dem Publikum ist es wichtig, dass das Theater die Illusion aufrechterhält, während der künstlerische Inhalt nebensächlich wird.² Der Aspekt der Illusion wird in Goethes bereits erwähntem Dialog *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* thematisiert, der sich der Frage von Kunstwahrheit und Naturwahrheit widmet. Der Zuschauer hat aus ästhetischer Sicht nicht den Anspruch auf eine wirklichkeitsgetreue Darstellung auf der Bühne, weil es in der Kunst nicht darum geht, dem Zuschauer den Eindruck zu vermitteln, die Wirklichkeit vor sich zu haben. Nur der Laie geht mit einer solchen Erwartungshaltung ins Theater. Dieselbe Kritik findet sich auch im *Gestiefelten Kater* wieder und wird noch in Bezug auf Tiecks Satire aufgegriffen.

Es sind aber nicht nur die Zuschauer, die einem ästhetischen Niveau auf der Bühne im Wege stehen, sondern auch die Schauspieler, denen Beifall, Anerkennung und vor allem die Theatereinnahmen wichtiger sind als irgendein ästhetischer Anspruch. Doch mehr als diese äußeren Bedingungen ist es der Umstand, dass die Schauspieler ihre Rolle ganz ohne Sinn für die Kunst spielen, mechanisch wie

Automaten [...], die nur das erreichen konnten, wohin man ohne Gefühl gelangen kann, und bald mischten sich die Leidenschaften darzwischen, die gewöhnlich jeder guten Einrichtung im Wege stehen³.

Solche Zustände, die zu Goethes eigenen Theatererfahrungen zählen, lassen kaum Raum für ein Ideal. Hier stehen sich erneut Wilhelms und Serlos unterschiedliche Kunstauffassungen entgegen, denn Letzterer bildet seine Schauspieler nicht auf eine künstlerische, sondern auf eine mechanische Perfektion hin aus.⁴ Serlos Schauspielkunst, so perfekt sie auch sein mag, geht nicht über Nachahmung und Manier hinaus: "Seine Nachahmungsgabe überstieg allen Glauben. Schon als Knabe ahmte er Personen nach, so daß man sie zu sehen glaubte [...]."⁵ Sein außergewöhnliches Talent, das keine "eigentliche Erfindungskraft hatte"⁶, besteht darin,

¹ Ebd., S. 350.

² Vgl. Eigenmann, S. 109.

³ Goethe: Wilhelm Meister, S. 344.

⁴ Vgl. Eigenmann, S. 109.

⁵ Goethe: Wilhelm Meister, S. 268.

⁶ Ebd., S. 270.

"natürlich zu spielen und doch immer verstellt zu sein"¹, so dass die Wirkung beim Publikum, die nicht ästhetischer Art ist, nicht ausbleibt und sich Beifall und Erfolg, auf die es Serlo sowohl als Schauspieler als auch als Direktor ankommt, einstellen.

Das Ringen um eine Bühne als ästhetische Bildungsinstitution findet sozusagen an zwei Fronten statt. Sowohl dem Publikum als auch den Schauspielern fehlt jeder ästhetische Ehrgeiz. Noch im Alter erinnert sich Goethe an seine eigene Theatererfahrung:

Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine Iphigenie und meinen Tasso und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. – Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. – Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden, so würde ich euch ein ganzes Dutzend Stücke wie die Iphigenie und den Tasso geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel. Allein, wie gesagt, es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.²

Es geht hier nicht mehr um produktionsästhetische, sondern um wirkungsästhetische Fragen. Ein schönes Kunstwerk scheitert nicht an den Fähigkeiten des Dichters, sondern an den Mängeln des Theaters. Aus wirkungsästhetischer Sicht kann die Hamletaufführung im *Wilhelm Meister* als gescheitert gelten. Die Bearbeitung des *Hamlet* ist in Erwartung und auf dem Niveau eines gebildeten Publikums hin erfolgt, das andere Ansprüche an das Theater stellt als ein Laienpublikum. "Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm"³, hält Wilhelm bei einem seiner Theaterbesuche fest. Doch das gebildete Publikum, von dem er hier noch ausgeht, existiert in der von ihm erfahrenen Theaterwelt nicht – eine Tatsache, die er nach der Hamletaufführung nicht mehr ignorieren kann. Ebenso wenig existiert der Schauspieler, dem die Kunst oberstes Gebot ist.

Die herrschenden Missstände führt Wilhelm auf das grundsätzliche Fehlen ästhetischer Maßstäbe zurück, "woran man sein Urteil anlehnen könnte"⁴. Regeln und Gesetze sind notwendig, denn der "Geschmack der Nation"⁵ wird die richtigen ästhetischen Maßstäbe nicht von allein finden und "den rechten Kreis selbst"⁶ bezeichnen. Das Theater als bisheriger regelloser Naturschauplatz bedarf der geregelten ästhetischen Eingrenzung, d. h., es bedarf

¹ Ebd., S. 271.

² Goethe zu Eckermann (27.3.1825), S. 571 f.

³ Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 87.

⁴ Ebd., S. 342.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

der Gesetze des Schönen und der Regeln des Geschmacks. Bereits vor der Hamletaufführung und der Erfahrung mit einem Publikum ohne Geschmack will Wilhelm "ausgesprochene Regeln festsetzen, bestimmen, was recht, schön und gut sei, und was Beifall verdiene"¹. Er trifft damit den Kern einer jeden Ästhetik, nämlich die Bestimmung des Schönen, ohne dass im *Wilhelm Meister* näher darauf eingegangen wird, was das Schöne ist. Mit seiner Kunsttheorie trifft Wilhelm jedoch bei Serlo auf taube Ohren, der jedem Versuch Wilhelms, "ein allgemeines theoretisches Gespräch anzuknüpfen"², mit Ernstlosigkeit begegnet. Überhaupt werden Wilhelms ästhetischer Standpunkt und sein Kunstideal nicht ernst genommen. Sein Kunstideal verbleibt ohne Aussicht auf Realisierung als Ideal, während sich Serlos kommerzielles Theater durchsetzt, das am Ende aus ökonomischen Gründen und auf Melinas Initiative hin fast vollständig zur Oper verkommt.

Obwohl das Theater hier im Zentrum steht, finden sich im *Wilhelm Meister* auch Kunstbetrachtungen, die diesen Bereich verlassen und auf grundsätzlichere ästhetische Aspekte eingehen, etwa auf den Dichter im Allgemeinen, auf Shakespeare im Besonderen, auf den Unterschied der Gattungen und schließlich auf Sinn und Bedeutung der Kunst für den Menschen.

Nüchterner als Wilhelm sieht es die Turmgesellschaft. Sie misst der Kunst nicht diese zentrale Rolle bei und teilt Wilhelms Dichterbild nicht. Der Markese und der Abbé betonen, dass der Dichter – gemeint ist her der moderne Dichter – ein von äußeren Faktoren abhängiger Künstler ist, der seiner Zeit und den Ansprüchen der Rezipienten unterworfen ist. Die Bedingungen der Kunst sind so ungünstig, dass selbst der wahre Dichter vom rechten ästhetischen Weg abkommen muss:

Wenn nun die Umstände wenig für ihn tun, wenn er bemerkt, daß die Welt sehr leicht zu befriedigen ist, und selbst nur einen leichten, gefälligen, behaglichen Schein begehrt; so wäre es zu verwundern, wenn nicht Bequemlichkeit und Eigenliebe ihn bei dem Mittelmäßigen fest hielten, es wäre seltsam, wenn er nicht lieber für Modewaren Geld und Lob eintauschen, als den rechten Weg wählen sollte, der ihn mehr oder weniger zu einem kümmerlichen Märtyrertum führt. Deswegen bieten die Künstler unserer Zeit nur immer an, um niemals zu geben. Sie wollen immer reizen, um niemals zu befriedigen; alles ist nur angedeutet, und man findet nirgends Grund noch Ausführung.³

¹ Ebd., S. 273.

² Ebd.

³ Ebd., S. 573.

Hier findet sich Schlegels Auffassung von einer interessanten, d. h. modernen Poesie wieder, die auf einen nicht ausgebildeten Kunstgeschmack trifft. Die Kunst trifft nur auf Liebhaber, nicht aber auf Kunstkenner. Im *Wilhelm Meister* heißt es diesbezüglich:

[...] der Liebhaber sucht nur einen allgemeinen unbestimmten Genuß, das Kunstwerk soll ihm ohngefähr wie ein Naturwerk behagen, und die Menschen glauben, die Organe, ein Kunstwerk zu genießen, bildeten sich eben so von selbst aus, wie die Zunge und der Gaum, man urteile über ein Kunstwerk, wie über eine Speise, und man begreift nicht, was für einer andren Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben.¹

Das Fehlen wahrer Kunstwerke in der Moderne wird auf ebendiese Missstände zurückgeführt. Explizit handelt es sich um eine Kritik an der Unterhaltungsliteratur, die sich am ungeschulten Lesergeschmack orientiert. Implizit enthält die Verurteilung der bestehenden Kunst die Forderung nach einer neuen und am Alten orientierten Kunst.

Die Bevorzugung der Antike kommt auch in dem Lob für die Kunstsammlung zum Ausdruck, die Wilhelms Großvater gehört hat und sich aus den Kunstwerken alter Meister zusammensetzt:

Ihr Großvater war nicht bloß ein Sammler, er verstand sich auf die Kunst, er war in einer frühern glücklichen Zeit in Italien gewesen, und hatte Schätze von dort mit zurück gebracht, welche jetzt um keinen Preis mehr zu haben wären. Er besaß treffliche Gemälde von den besten Meistern [...].²

Es handelt sich um alte Kunstwerke aus Italien. Dadurch wird unterstrichen, dass es sich hierbei um eine Sammlung wahrer Kunstwerke handelt. Nicht Nachahmung oder Manier, sondern Stil ist es, was der Fremde, auf den Wilhelm trifft, von der Kunst fordert. Das Lieblingsgemälde Wilhelms, dessen "Ausführung durchaus manieriert"³ ist, wird vom Fremden herabsetzt. Bewusst hat der Großvater das Bild im äußeren Vorsaal platziert, um es von den anderen Kunstwerken abzugrenzen. Diese Sammlung alter Kunstwerke, deren Verkauf Wilhelm als Kind bedauert, findet er im Besitz der Turmgesellschaft wieder. Diese alten Werke heben sich von der neuen Kunst ab.

Die Kunstgespräche im *Wilhelm Meister* haben oft, direkt oder indirekt, mit dem Thema "Shakespeare" zu tun, der für Wilhelm der Inbegriff des Dichters ist. Jarno, der ebenfalls der Turmgesellschaft angehört, macht ihn mit dem "himmlischen Genius"⁴ und damit mit wahrer Kunst bekannt. Obgleich Wilhelm viel über Kunst weiß und sein Leben sich hauptsächlich um Kunst dreht, ist ihm Shakespeare bislang unbekannt geblieben und dadurch sein Erstaunen

¹ Ebd.

² Ebd., S. 67.

³ Ebd., S. 69.

⁴ Ebd., S. 190.

über dessen Werke umso größer. Die Wirkung Shakespeares auf Wilhelm erinnert an dessen Wirkung auf den jungen Goethe. Goethe gibt hier im Grunde seine eigene erste Erfahrung mit dem englischen Dichter wieder. "Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte"¹, heißt es, wie zuvor bereits zitiert, in Goethes *Shakespeare*-Rede. Und im *Wilhelm Meister* heißt es nicht weniger euphorisch:

[...] und in kurzem, wie man es vermuten kann, ergriff ihn der Strom jenes großen Genius, und führte ihn einem unübersehlichen Meere zu, worin er sich gar bald völlig vergaß und verlor.²

An anderer Stelle heißt es:

So saß Wilhelm, und mit unbekannter Bewegung wurden tausend Empfindungen und Fähigkeiten ihn ihm rege, von denen er keinen Begriff und keine Ahnung gehabt hatte. Nichts konnte ihn aus diesem Zustande reißen [...].³

Während Wilhelm seine Begeisterung für das französische Theater lediglich vor dem Prinzen auf dem Schloss vorheuchelt und sein Lob für Racine falsch ist, grenzt seine Faszination für Shakespeare an religiöse Hingabe. Vor allem die Natürlichkeit der Figuren im Werk Shakespeares zieht Wilhelm magisch an. "Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein" und wirken wie "Geschöpfe der Natur"⁴. Im Vergleich dazu lautet es in Goethes *Shakespeare*-Rede: "Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen."⁵ Im Zustand der Begeisterung nimmt sich Wilhelm vor, Shakespeare auch auf die deutschen Bühnen zu bringen und das deutsche Publikum damit zu bereichern. Vor allem *Hamlet* wird für ihn zum zentralen Werk Shakespeares, dessen Aufführung zum Höhe- und Wendepunkt seiner Theaterlaufbahn wird. Shakespeare ist ein wesentlicher Bestandteil der Kunstanschauung Wilhelms, der auch in vielen Ästhetiken um 1800 nicht fehlte. Bei seinem Wiedersehen mit Serlo ergreift Wilhelm die erste Gelegenheit, seine Gedanken zu seinem kunsttheoretischen Lieblingsthema "Hamlet" darzulegen. Er sucht regelrecht diese Kunstgespräche und versucht sie herbeizuführen, doch fehlen ihm in der Regel die passenden Gesprächspartner, die sich entweder mit der Materie auskennen oder sich überhaupt dafür interessieren. Meist hat er nur "notdürftig gefällige Zuhörer"⁶ um sich, so dass sich der ästhetische Gedankenaustausch nicht vertiefen kann. In Serlo meint Wilhelm einen Künstler und Kenner gefunden zu haben, mit dem er diese Kunstgespräche führen und seine Shakespeare-Leidenschaft teilen kann. Für den

¹ Ders.: Zum Shakespeares-Tag, S. 225.

² Ders.: *Wilhelm Meister*, S. 179.

³ Ebd., S. 184.

⁴ Ebd., S. 191.

⁵ Ders.: Zum Shakespeares-Tag, S. 226.

⁶ Ders.: *Wilhelm Meister*, S. 243.

kommerziell eingestellten Serlo ist *Hamlet* jedoch nichts anderes als ein Theaterstück, das die Kassen füllen soll. Ihm liegt nichts am künstlerischen Wert *Hamlets*, sondern daran, ihn publikumswirksam aufzuführen. Obwohl Wilhelm keinen ernsthaft interessierten Gesprächspartner für seine Hamletbetrachtungen findet, versucht er immer wieder, seine theoretischen Reflexionen auf dieses Thema zu lenken, selbst bei seiner Unterscheidung zwischen Roman und Drama. Er scheint seine Überlegungen zu den Gattungen nur anzustellen, um diese "wieder auf den wunderlichen Hamlet, und auf die Eigenheiten dieses Stücks"¹ zu übertragen.

Bei allem kunsttheoretischen Wissen und Interesse Wilhelms ist seine Kunst- und Theaterleidenschaft ein über die Kunst hinausgehendes Bedürfnis. Es geht ihm im Kern nicht wirklich um die Verwirklichung eines Nationaltheaters, um die Bestimmung des Schönen, des Geschmacks oder der Gattungen oder um den Dichter, um Shakespeare und um *Hamlet*, sondern um das Menschsein. Wilhelm will in Wahrheit nicht Schauspieler sein, sondern Mensch im eigentlichen Sinne. Dass es weniger Berufung zum Künstler ist als vielmehr das Bestreben, sich als Mensch zu entfalten, geht aus Wilhelms bereits zitiertem Brief hervor²: "[...] mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht."³ Nicht sein Kunst-, sondern sein Bildungstrieb, der hier nicht im Moritz'schen Sinne gemeint ist, führt Wilhelm zur Kunst. Da er dem Bürgertum angehört, stehen ihm nicht dieselben Möglichkeiten offen wie einem Angehörigen des Adels, und deshalb muss er den Umweg über die Kunst wählen. In Wilhelm spiegelt sich das Bürgertum wider, das seine Machtlosigkeit durch Kunst zu überwinden versucht. Im Brief an Werner heißt es deshalb:

[...] da ich aber nur ein Bürger bin, so muß ich einen eigenen Weg nehmen [...]. Ich weiß nicht wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen wie er will.⁴

Hierin liegt der Kern des *Wilhelm Meister*: die Persönlichkeit mit all ihren Facetten auszubilden, ohne dass Wilhelm Grenzen, bedingt durch seinen Stand, auferlegt werden. Die Verknüpfung mit dem Adel und dem Gedanken, eine öffentliche Person zu sein, hängt einzig und allein mit den Privilegien des Adels und den Ausbildungsmöglichkeiten zusammen, die

¹ Ebd., S. 306.

² Vgl. Marcuse, S. 76 f.

³ Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 288.

⁴ Ebd., S. 289.

dieser Gesellschaftsschicht offen stehen. Allerdings hat Wilhelm eine völlig realitätsferne Vorstellung vom Adel, der sich die Kunst nur zum Vergnügen und Zeitvertreib gefallen lässt. Ein tatsächliches Kunstverständnis liegt nicht vor. Wilhelm ist der machtlose Bürger, der sich durch ästhetische Bildung Zugang zur Sphäre der Einflussreichen verschaffen will. Doch trifft er beim Adel keineswegs auf Menschen, die ihn aufgrund der Kunst als ihresgleichen aufnehmen und nur den Menschen in ihm sehen.¹ Dass es nicht die Neigung zur Kunst, sondern zur Bildung zum Menschen ist, belegt folgende Aussage:

Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung. [...] Nun leugne ich dir nicht, daß mein Trieb täglich unüberwindlicher wird, eine öffentliche Person zu sein [...]. Dazu kömmt meine Neigung zur Dichtkunst und zu allem, was mit ihr in Verbindung steht, und das Bedürfnis meinen Geist und Geschmack auszubilden, damit ich nach und nach auch bei dem Genuß, den ich nicht entbehren kann, nur das Gute wirklich für gut und das Schöne für schön halte. Du siehst wohl, daß das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist [...]. Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den obern Klassen; Geist und Körper müssen bei jeder Bemühung gleichen Schritt gehen, und ich werde da so gut sein und scheinen können, als irgend anderswo.²

Wilhelm sucht also nicht die Verwirklichung der Kunst, sondern die Vollendung seiner Ausbildung zum Menschen, bei der ihm seine Affinität zur Kunst gelegen kommt. Das Theater wird ihm zur einzig möglichen Bildungsstätte des Bürgers: "Er überzeugte sich, daß er nur auf dem Theater die Bildung, die er sich zu geben wünschte, vollenden könne [...]."³ Zu begrenzt ist die bürgerliche Welt für die Ausbildung der Persönlichkeit, verschlossen hingegen die adelige Welt⁴, so dass sich für Wilhelm nur die Theaterwelt als einzige Option darstellt. So wagt er schließlich mit der Hamletaufführung seinen "Eintritt in die große Welt"⁵. Das Theater ist letztlich nur Mittel zum Zweck. Dieser Bildungsgedanke ist der Grund, weshalb die Forschung den Roman nicht als Künstlerroman, wie es *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* ist, betrachtet, sondern als Bildungsroman.

Dass die Kunst in Wahrheit nur einen sekundären Platz einnimmt, wird vor allem dann deutlich, als Wilhelm sich der Turmgesellschaft anschließt, dem Theater entsagt und die

¹ Vgl. Born-Wagendorf, Monika: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft. Untersuchungen zu *Anton Reiser* und *Wilhelm Meister*. Pfaffenweiler 1989 (= Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 15), S. 102.

² Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 290 f.

³ Ebd., S. 288.

⁴ Vgl. Schödlbauer, Ulrich: Kunsterfahrung als Weltverstehen. Die ästhetische Form von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Heidelberger Diss. Heidelberg 1984 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 65), S. 136 (Künftig zitiert: Schödlbauer).

⁵ Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 163.

Kunst sogar als Irrtum auf seinem Bildungsweg betrachtet. Nicht die Kunst, sondern das Allgemeinmenschliche ist Wilhelms Anliegen. Der Grund, weshalb er schließlich der Kunst bereitwillig entsagt, ohne dass es ihm wie ein Opfer erscheint, ist der, dass er in der Turmgesellschaft endlich das findet, was ihm bislang versagt geblieben ist. Innerhalb dieser Geheimgesellschaft findet sich das Ideal im realen Leben wieder und muss nicht mehr über die Kunst herbeigeführt werden.¹ Wilhelm kann in diesem Kreis, der sowohl aus Bürgerlichen als auch aus Adelligen besteht, gleichwertig als Mensch existieren und die Ausbildung seiner Persönlichkeit in Angriff nehmen. Zwischen ihm und einem Adelligen wie Lothario ist der Unterschied aufgehoben.² Diese Gleichwertigkeit zwischen Bürgerlichen und Adelligen zeigt sich an den Mesallianzen, die am Ende des Romans zustande kommen.³ Das Ideal Wilhelms wird mit der Turmgesellschaft Wirklichkeit und die Kunst überflüssig. Hierbei stellt sich heraus, dass Wilhelm in Wahrheit nicht ein Kunst-, sondern ein Bildungsideal vertreten hat, das sich nun zu verwirklichen scheint. Selbst das Ideal der Amazone, auf das sich seine Sehnsüchte während seiner theatralischen Lebensphase konzentrieren, gewinnt in der Turmgesellschaft in Natalie Realität. In dieser Realität, wo der Mensch als Mensch zählt, erübrigt sich ein Künstlerdasein Wilhelms entsprechend der Auffassung Schillers:

Wäre das Faktum wahr, – wäre der ausserordentliche Falle wirklich eingetreten, daß die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben, und wahre Freiheit zur Grundlage des Staatsgebäudes gemacht worden, so wollte ich auf ewig von den Musen Abschied nehmen [...].⁴

Ganz im Sinne Schillers lautet folgende Aussage des Abbé: "Deine Lehrjahre sind vorüber, die Natur hat Dich losgesprochen."⁵ Wilhelm ist nun im Rahmen der Turmgesellschaft zum Menschen geworden.

Die Turmgesellschaft vertritt das Humanitätsideal. Die Lehrjahre der einzelnen Mitglieder sind Lehrjahre zum wahren Menschentum. Auch Wilhelm geht es um nichts anderes. Der ästhetische Weg, den er beschritten hat, erhält in seinen Lehrjahren nur noch die Rolle eines Irrwegs, der außerhalb der Wirklichkeit verläuft. Im Gegensatz dazu agieren die Mitglieder des Geheimbundes innerhalb der Gesellschaft; ihr Ideal ist in der Wirklichkeit verankert. Wilhelm, der kein Künstler aus Berufung ist, zeigt sich schließlich einsichtig in das

¹ Vgl. Marcuse, S. 77.

² Vgl. Schödlbauer, S. 136.

³ Vgl. Jacobs, Jürgen: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972, S. 85 (Künftig zitiert: Jacobs).

⁴ Schiller an den Prinzen (13.7.1793), S. 261 f.

⁵ Goethe: Wilhelm Meister, S. 499.

Weltbild der Turmgesellschaft. Er lässt seine theatralischen Zukunftspläne fallen, ohne dass der Verzicht eine Lebenskrise bei ihm auslöst. Daher ist der *Wilhelm Meister* kein Künstlerroman, in welchem der Künstler an dem Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit verzweifelt und scheitert. Der Verzicht auf das Theater spiegelt Wilhelms Erkenntnis wider, dass der Mensch nicht im Kunstschein, sondern in der Realität Erfüllung findet.¹ Diese Erfüllung wird im *Wilhelm Meister* jedoch nicht unmittelbar vorgeführt, sondern in die Zukunft gerückt. Lediglich das Vorstadium hierzu wird dargestellt. Der endgültige Zustand der Realisierung bleibt nur angedeutet.²

Obwohl die Turmgesellschaft Wilhelm dazu bewegt, das Theater und die Kunst hinter sich zu lassen, behält die Kunst eine unverzichtbare, wenn auch eingeschränkte Rolle für seine Ausbildung bei. Überträgt man Wilhelms Lebensweg auf den Menschen allgemein, so ergibt sich, dass die Kunst eine ästhetische Überbrückungsphase darstellt, gleich dem ästhetischen Zustand, wie ihn Schiller in seiner Ästhetik darstellt, damit der Endzustand, in welchem der Mensch ein harmonisches Ganzes darstellt, erreicht wird. Für Wilhelm ist die Kunst eine Überbrückung, bis er auf die Turmgesellschaft trifft. Auch wenn die Kunst hier als Irrtum begriffen wird, so ist Wilhelms theatralischer Weg nicht wegzudenken. Ein Irrweg ist die Kunst ohnehin nur im Rückblick, nachdem Wilhelm mit der Turmgesellschaft Bekanntschaft macht. Die Kunst ist auch deshalb ein Irrweg, weil Wilhelm im Theater nur eine oberflächliche und öffentliche Bildung sucht und der Adel in seiner Bildungsvorstellung idealisiert wird. Diese Äußerlichkeit stellt den eigentlichen Irrtum dar.³ Nicht die Kunst ist ein Irrtum, sondern Wilhelms Glaube, für die Kunst berufen zu sein und in der Kunst außerästhetische Erfüllung und Vollendung finden zu können. Bei allem künstlerischen Irrtum darf man jedoch nicht vergessen, dass Wilhelm erst über seine Theaterlaufbahn und das Umherziehen mit der Theatertruppe die einzelnen Mitglieder der Turmgesellschaft kennen lernt. Darüber hinaus erkennt er erst durch sein kurzes Schauspielerdasein, dass sich das Theater nicht zur Verwirklichung seines Ideals eignet. Es reicht nicht, dass Jarno ihm das Talent abspricht, um ihn von seinem eingeschlagenen Weg abzubringen; er muss diese Erfahrung selbst machen. Dahinter steckt das Prinzip, dass der Mensch aus seinen Fehlern lernt. Wilhelms Kunsterfahrung ist, auch wenn sich die Kunst für ihn im Nachhinein als Fehler herausstellt, somit notwendig für seine Entwicklung. Ohne die Kunst und ihre

¹ Vgl. Marcuse, S. 79.

² Vgl. Jacobs, S. 89.

³ Vgl. ebd., S. 76 f.

Anziehungskraft wäre Wilhelm der einfache Bürger und Geschäftsmann geblieben, der seine Geschäftsreise planmäßig fortgesetzt hätte. Sie ist für ihn jedoch nur so lange die einzig mögliche Existenzform, solange er sein Ideal nirgendwo anders realisiert findet. Damit stellt sie eine Übergangsphase dar. Die Kunst wird aufgegeben, sobald die Realität das Ideal beinhaltet, so dass sie am Ende der Wirklichkeit den Platz räumen muss. Hierbei bleibt jedoch die Frage offen, weshalb gerade die Erkenntnis Wilhelms, das Ideal in der Wirklichkeit zu realisieren, seine Lehrjahre zum Abschluss bringt. Letztlich bleibt ungeklärt, inwiefern die Turmgesellschaft Wilhelms Bildung förderlicher ist als die Kunst.

4.2.1.1 Mignon und der Harfner

In dem Augenblick, in welchem Wilhelm seine Erfüllung in der Realität findet und die Kunst aus seinem Leben verschwindet, verlassen ihn auch Mignon und der Harfner. Sie hören beide gleichzeitig auf zu existieren, als ihnen ein Dasein innerhalb der Turmgesellschaft bevorsteht, in die beide Figuren nicht hineinpassen, so dass der Tod die einzig logische Konsequenz ist. Aus Sicht der Turmgesellschaft sind sie ohnehin nur ein herumziehender Bänkelsänger und "ein albernes zwitterhaftes Geschöpf"¹, von denen sich Wilhelm trennen sollte. Ihr Tod kennzeichnet Wilhelms Ausritt aus der Scheinwelt der Kunst und seinen Eintritt in die reale Welt.

Von ihrem ersten Erscheinen an befinden sich Mignon und der Harfner außerhalb der Theatergesellschaft, die an sich eine Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft einnimmt. Das heißt, Mignon und der Harfner bilden innerhalb einer Randgruppe noch einmal eine Randgruppe. Damit grenzen sie sich von der kunstfernen Theaterwelt ab. Bereits ihre geheimnisvoll wirkende äußere Erscheinung kündigt ein Außenseitertum an. Dies beginnt mit Mignons schwer definierbarem Geschlecht und ihrer Androgynität, die unterstrichen wird durch ihre Jungenkleidung. Sie hat eine braune, aber zunächst überschminkte Haut und spricht gebrochen Deutsch, was ein erster Hinweis darauf ist, dass sie aus dem Süden stammt. Wilhelm lernt sie als Mitglied einer Seiltänzertruppe kennen, wo sie sich weigert, den so genannten Eiertanz vorzuführen, ein ebenfalls außergewöhnliches Merkmal Mignons. Ihre mysteriöse Erscheinung wird unterstrichen durch ihre unbekannte Herkunft, die erst am Ende bekannt wird und mit der Herkunft des Harfners zusammenfällt. Dass beide tatsächlich außerhalb der Gesellschaft stehen, wird gestützt durch den Umstand, dass Mignon das

¹ Goethe: Wilhelm Meister, S. 192.

Inzestkind des Harfners und seiner Schwester ist. Mignon und der Harfner sind somit in jeglicher Hinsicht vom Rest der Gesellschaft isoliert und leben in ihrer eigenen Welt außerhalb der Realität. Das äußere Erscheinungsbild des Harfners ist nicht weniger auffällig. "Die Gestalt dieses seltsamen Gastes setzte die ganze Gesellschaft in Erstaunen"¹ mit dem langen weißen Bart und dem langen Gewand. Nicht nur sein Äußeres, sondern auch sein Verhalten fällt aus dem Rahmen, da er immer am Rande des Wahnsinns zu stehen scheint und in seinem Wahn sogar versucht, Wilhelms Sohn zu töten. So markant die äußere Erscheinung beider Figuren ist, so wenig ausgeprägt ist ihr Charakter im Gegensatz zu den anderen Romanfiguren. An ihnen ist wenig von einer tatsächlich menschlichen Existenz. Vielmehr übernehmen sie im *Wilhelm Meister* eine symbolische Funktion. Mignons Symbolcharakter wird dadurch unterstrichen, dass sie, obwohl viele Jahre vergehen, ein Kind bleibt und nicht älter zu werden scheint.²

Wilhelm fühlt sich von Anfang an zu beiden Gestalten hingezogen. Bei seiner ersten Begegnung mit Mignon muss ihn Philine aus seinen Gedanken herausreißen, weil er das Kind "nicht genug ansehen"³ kann. Eine ähnliche Faszination geht vom Harfner aus: "Wilhelm enthielt sich kaum, ihm um den Hals zu fallen, nur die Furcht, ein lautes Gelächter zu erregen, zog ihn auf seinen Stuhl zurück [...]"⁴ Mignon und der Harfner sind die Einzigen, die Wilhelm auch dann um sich duldet, wenn er eigentlich allein sein will. Dies ist der Fall, als er sich in ein Zimmer zurückzieht, um Shakespeare zu lesen, und "nur Mignon und dem Harfner der Zutritt gerne gestattet wurde"⁵. Sie sind auch dann noch erwünscht, wenn Wilhelm sich vom Rest der Gesellschaft abkapseln will.⁶

Es steht in einem engen Zusammenhang, dass Wilhelm in dem Moment, in welchem er sich mit Shakespeares naturhaften Werken beschäftigt, nur die Gegenwart Mignons und des Harfners akzeptiert. Denn beide Figuren symbolisieren das Naturhafte und Naive; die Einflüsse der Kultur sind an ihnen vorbeigegangen. Mignon ist in ihrem ganzen Wesen unschuldige Natur, sei es in ihren Bewegungen oder in ihrem Verhalten:

Es ging die Treppe weder auf noch ab, sondern sprang; es stieg auf den Geländern der Gänge weg, und eh' man sich's versah, saß es oben auf dem Schranke, und blieb eine Weile ruhig. [...] In seinem Dienste war das Kind unermüdet, und früh mit der Sonne auf;

¹ Ebd., S. 125.

² Vgl. Keppel-Kriems, S. 81 ff.

³ Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 97.

⁴ Ebd., S. 126.

⁵ Ebd., S. 183.

⁶ Vgl. Keppel-Kriems, S. 85.

es verlor sich dagegen Abends zeitig, schlief in einer Kammer auf der nackten Erde, und war durch nichts zu bewegen, ein Bette oder einen Strohsack anzunehmen.¹

Die Bewegungen Mignons sind ungebündelt und natürlich, ihr Tagesrhythmus folgt dem Rhythmus der Natur, dem sie sich nicht entziehen kann. An ihr sind keine Zeichen der Kultur. Alles, was in irgendeiner Form künstlich ist, weist Mignon von sich. So versucht sie sich mit aller Kraft die Schminke abzuwaschen, nachdem Wilhelm sie freikaufte. Auch die Künstlichkeit des Theaters ist ihr zuwider, und sie versucht Wilhelm davon abzubringen, im Theater aufzutreten.² Italien als Herkunftsland Mignons und des Harfners ist ebenfalls Zeichen ihrer Naturhaftigkeit. Goethe weist in seiner *Italienischen Reise* auf den engen Zusammenhang zwischen Italien und der Natur hin: "Zwänge man dem Volke einen deutschen Zeiger auf, so würde man es verwirrt machen, denn der seinige ist innigst mit seiner Natur verwebt."³ Zu Mignons Verbindung mit der Natur passt auch, dass ihre Existenz die Folge eines Inzests ist, der außerhalb gesellschaftlicher Normen steht.⁴

Es handelt sich bei Mignon und dem Harfner nicht nur um die einzigen naturhaften Gestalten im Roman, sondern auch um die einzigen künstlerischen Figuren abseits von der kommerzialisierten Kunst des Theaters. Sie sind die einzigen Vertreter echter Kunst bzw. identisch mit Kunst.⁵ So ungesprächig beide sind, bringen sie ihre wesentlichen Aussagen in Form von Poesie vor. Erst in ihren Liedern geben sie sich zu erkennen, wenn Mignon beispielsweise ihre Heimat in *Kennst du das Land* besingt. Die Kunst des Harfners in Form seiner Lieder wirkt wie ein Naturwerk, das in dem Moment hervorgebracht wird, in welchem er sein Lied vorträgt, "als hätte er es in diesem Augenblicke und bei diesem Anlasse gedichtet"⁶. Damit steht der Harfner für echtes naives Dichtertum; die Lieder sind wie eine natürliche Sprache von ihm. In seinem ersten Lied heißt es:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt.
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet;⁷

¹ Goethe: Wilhelm Meister, S. 108.

² Vgl. Keppel-Kriems, S. 92 u. S. 100.

³ Goethe: Italienische Reise, S. 51.

⁴ Vgl. Lienhard, Johanna: Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen. Zürich u. München 1978 (= Züricher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 49), S. 62.

⁵ Vgl. Schlaffer, Hannelore: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. Stuttgart 1989, S. 5 (Künftig zitiert: Schlaffer).

⁶ Goethe: Wilhelm Meister, S. 126.

⁷ Ebd., S. 128.

So, wie der Gesang eine natürliche Eigenschaft des Vogels ist, so gehört das Dichten zur Natur des Harfners. Das Dichten besteht um seiner selbst willen und unterscheidet sich dadurch von der Kunst im Theater, wo Dichter und Schauspieler den Beifall des Publikums erwarten.

Ein besonderes Kennzeichen Mignons ist ihre Sehnsucht nach Italien, die in ihrem Lied *Kennst du das Land* besonders zum Ausdruck kommt. Das Lied verselbständigt sich und wird, losgelöst von Goethes Roman, sogar zum Sinnbild der Italiensehnsucht. Wie ein Magnet wird Mignon von Italien, dem Land der Kunst, angezogen, so dass sie Wilhelm vor seiner Reise zu Lothario fragt, "ob er nach Süden oder nach Norden reise? und als sie das letzte von ihm erfuhr, sagte sie: so will ich Dich hier wieder erwarten"¹. Darin kommt nicht nur eine Sehnsucht nach Italien zum Ausdruck, sondern auch eine Abscheu vor dem Norden, denn Mignon weigert sich, mit Wilhelm, den sie sonst immer begleitet, mitzugehen. Vor dem Hintergrund der Ästhetik steht Italien für die Antike und damit für ein goldenes Zeitalter und ein vergangenes Ideal, wo "hoch der Lorbeer steht"², wie es in Mignons Lied heißt – ein Symbol, mit dem der wahre Dichter bekränzt wird. Mignon und der Harfner symbolisieren das Naive dieser vergangenen Zeit, das sich jedoch in einer Umgebung der entfremdeten Moderne befindet. Wilhelm hängt an den beiden Gestalten wie der sentimentalische Mensch am Naiven hängt, bis er schließlich den Idealzustand in der Turmgesellschaft erreicht. Dann verschwinden Mignon und der Harfner, indem Goethe sie sterben lässt.³

Dem Tod dieser beiden Figuren geht der Versuch einer gesellschaftlichen Anpassung voraus. So legt Mignon ihre Jungenkleidung ab und trägt ein Kleid, während der Harfner seinen langen Bart abrasiert und gewöhnliche Kleidung trägt. Sie versuchen Kulturmenschen zu werden, doch wird Mignon scheinbar krank und der Harfner suizidgefährdet, denn die Existenz innerhalb der aufgeklärten Turmgesellschaft widerspricht ihrer Natur. Anhand des Kleides, das Mignon von nun an trägt, wird ersichtlich, dass sie ihre Natur nicht mehr ausleben kann. Ihre natürliche Bewegungsfreiheit ist dadurch eingeschränkt, so dass das ihr eigene Hüpfen und Springen nicht mehr möglich ist. Beim Harfner verhält es sich nicht anders. Er soll durch das Zeitunglesen geheilt werden, d. h., sein eigentlich poetisches Wesen wird mit der prosaischen Realität konfrontiert und unterdrückt. Darüber hinaus soll er sich

¹ Ebd., S. 356.

² Ebd., S. 142.

³ Vgl. Keppel-Kriems, S. 127 ff., S. 147 ff. u. S. 207.

nützlich machen, indem er Kindern Harfenunterricht erteilt.¹ Nicht das Schöne, sondern das Nützliche steht nun im Vordergrund. Sowohl für Mignon als auch für den Harfner ist dies ein künstlicher Zustand, in dem das Naturhafte zwangsläufig untergehen muss. Beide sind der Künstlichkeit preisgegeben und gehen daran zugrunde. Die Notwendigkeit und Unabwendbarkeit ihres Todes kommt vor allem darin zum Ausdruck, dass Mignon stirbt, ohne dass ein physischer Grund ersichtlich ist. Selbst nach ihrem Ableben wird ihr das Natürliche verwehrt. Obwohl sie im Leben alles Künstliche ablehnt, wird sie im Tod ein Vorzeigeobjekt für Künstlichkeit. Ihr Körper wird einbalsamiert, um ihm den "Schein des Lebens"² zu geben. Zudem wird sie nicht auf herkömmliche Weise beigesetzt. "Durch den Druck einer Feder versenkte der Abbé den Körper in die Tiefe des Marmors"³, d. h., auch ihre Beisetzung ist künstlich. Dass sie im Saal der Vergangenheit in einem antiken Sarkophag beigesetzt wird, kennzeichnet, dass ihr Ideal ein vergangenes und innerhalb der Turmgemeinschaft nicht existenzfähiges ist.⁴ Italien als Herkunftsland Mignons und des Harfners verstärkt den Eindruck, dass es sich um ein vergangenes, d. h. antikes Ideal handelt. Der Tod Mignons und des Harfners bedeutet jedoch nicht Pessimismus, denn Wilhelm – als Kind der Moderne – realisiert schließlich sein Ideal des wahren Menschentums. Der als Untergang der Poesie gewertete Tod Mignons führte allerdings dazu, dass der *Wilhelm Meister* bei Vertretern des romantischen Kunstprogramms nach anfänglicher Begeisterung auf Ablehnung stieß.⁵ So kritisiert Novalis, dass

die große Kunst, mit der die Poesie durch sich selbst im Meister vernichtet wird – und während sie im Hintergrunde scheitert, die Oeconomie sicher auf festen Grund und Boden mit ihren Freunden sich gütlich tut, und Achselzuckend nach dem Meere sieht⁶.

Ein Ideal außerhalb der Kunst und ein Verzicht auf diese ist aus romantischer Sicht nicht möglich. Mit dem Tod Mignons und des Harfners ist die neu gewonnene Einsicht Wilhelms endgültig und unumkehrbar.

¹ Vgl. Schlaffer, S. 49.

² Goethe: *Wilhelm Meister*, S. 577.

³ Ebd., S. 578.

⁴ Vgl. Keppel-Kriems, S. 83, S. 108 f., S. 122 f.

⁵ Vgl. Grewe, Cordula: Mignon als Allegorie des Poetischen: Goetherezeption und Kunsttheorie in der deutschen Malerei der Spätromantik. In: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2002 (= Stiftung für Romantikforschung 21), S. 307-343, hier 312 f.

⁶ Novalis an Tieck (23.2.1800). In: *Novalis. Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg*. Bd. 4: *Tagebücher, Briefwechsel, zeitgenössische Zeugnisse*. Hg. v. Richard Samuel. 2., nach der Hs. erg., erw. u. verb. Aufl. Stuttgart 1975, S. 323.

4.2.2 Das Dilettantismusproblem im *Anton Reiser*

Es bietet sich an, nach der Betrachtung des *Wilhelm Meister* den Blick auf Moritz' vierteiligen und unvollendet gebliebenen Roman *Anton Reiser* zu richten, der zwischen 1785 und 1790 erschienen ist. Immer wieder hat die Forschung beide Helden einander gegenübergestellt und sie vor dem Hintergrund einer Identitätsfindung miteinander verglichen, wie etwa in der Arbeit von Monika Born-Wagendorf¹. Auch Anton ist ein Dilettant, der Kunst und Theater für seine Berufung hält. Nur sind seine Beweggründe andere als die Wilhelms. Bereits die Ergänzung, dass es sich um einen psychologischen Roman handelt, legt nahe, dass die Faktoren für Antons Affinität zur Kunst tief in seinem Seelenleben begründet liegen. So lässt sich der Roman hinsichtlich der Psyche Antons untersuchen. Zum anderen kann der autobiographische Aspekt die Untersuchung bestimmen. Eine dritte Möglichkeit wäre, den *Anton Reiser* vor dem Hintergrund der Moritz'schen Ästhetik zu untersuchen, was im Rahmen dieser Arbeit von Interesse ist. Eine vollständige Trennung zwischen dem psychologischen und dem ästhetischen Faktor ist jedoch nicht möglich, da Moritz' im Grunde zwei Erklärungen für Antons Kunst- und Theaterleidenschaft in den Roman einbringt, die ineinander verflochten sind. Da ist zum einen die fast den gesamten Roman ausfüllende Darstellung der misslungenen Sozialisation Antons, die Schilderung seiner unglücklichen Kindheit, seiner lieblosen Eltern und seiner permanenten Demütigungen in Arbeitswelt und Schule, so dass sich Anton in die Welt der Literatur und des Theaters rettet. Andererseits wird der falsche Dichtungstrieb angeführt, um Antons poetische und theatralische Verirrung zu erklären, der jedoch nicht losgelöst von seinen Lebenserfahrungen gesehen werden kann. Das heißt, Antons Verhalten wird sowohl aus psychologischer als auch aus ästhetischer Perspektive beleuchtet.² Besonders im vierten Teil des *Anton Reiser* führt Moritz die Gefahren des falschen Kunsttriebs vor, wovor er in seiner Ästhetik eingehend warnt. 1792 veröffentlicht er den letzten Romanteil sogar als *Warnung an junge Dichter* in Wielands *Der*

¹ Vgl. Born-Wagendorf, Monika: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft. Untersuchungen zu *Anton Reiser* und *Wilhelm Meister*. Berliner Diss. Pfaffenweiler 1989 (= Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 15).

Daneben hat Jutta Eckle Anton Reiser und Wilhelm aus der *Theatralischen Sendung* einander gegenübergestellt: Eckle, Jutta: "Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir". Studien zu Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* und Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Freiburger Diss. Würzburg 2003 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften 435).

² Vgl. Osinski, Jutta: Psychologie und Ästhetik bei Karl Philipp Moritz. In: Karl Philipp Moritz im 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Internationale Fachtagung vom 23.-25. September 1993 in Berlin. Hg. v. Martin Fontius und Anneliese Klingenberg. Tübingen 1995, S. 201-214, hier S. 201.

Neue Teutsche Merkur. Im falschen Kunsttrieb liegt der ästhetische Schwerpunkt des *Anton Reiser*, der in Antons Theaterleidenschaft kulminiert.

Vergleicht man Anton mit Wilhelm, so haben beide den falschen Kunsttrieb gemeinsam, der ihnen vortäuscht, für die Theaterwelt bestimmt zu sein – ein in der Goethezeit verbreitetes Phänomen und ästhetisches Problem, das Moritz und andere Autoren nur aus diesem Grund thematisieren. Interessant ist hierbei der Aspekt, dass der Hamburger Pastor Anton Reiser 1681 eine Schrift gegen das Theater veröffentlicht hat, deren Titel *Theatromania oder Die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen, von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Skribenten verdammt* lautet.¹ Der Name des Romanhelden, der mit dem des Pastors übereinstimmt, ist also bewusst in Bezug auf die Theaterleidenschaft gewählt worden. Sowohl Anton als auch Wilhelm verfallen sozusagen den finsternen Mächten des Theaters. Während Wilhelms Weg jedoch versöhnlich aus der Theaterwelt herausführt, bricht Moritz' Roman an jener Stelle ab, als sein Held sich einer Schauspielergruppe zugesellt, die vor dem Ende steht, so dass Anton letztlich vor dem perspektivlosen Nichts steht. Denn für ihn gibt es keine Alternative in der Wirklichkeit. Selbst wenn Moritz den *Anton Reiser* zu Ende geschrieben hätte, wäre es unwahrscheinlich, dass Anton schließlich seine Erfüllung in der Wirklichkeit findet, um auf die Kunst verzichten zu können. Diese ist sein seelischer Notanker und Kompensation für die in der Wirklichkeit erfahrenen Demütigungen, die von ihm ästhetisch aufgefangen werden. Die Kunst ist hier die Stütze des Individuums und nicht der Gesellschaft, die sich an der Kunst bilden soll. Anton geht es gar nicht um die Bedeutung der Kunst für die Menschheit und deren Bildung, sondern nur um ihre Rolle für seine eigene Person. Somit sind die Umstände, die ihn zur Kunst führen, völlig andere als die Wilhelms, obwohl man auch bei Wilhelm sagen kann, dass er von der Kunst etwas erhofft, das ihm die Wirklichkeit zunächst verwehrt. Doch im Unterschied zu Anton kommt er im Nachhinein zu dem Schluss, dass die Kunst ein Irrweg war – eine Einsicht, von der Anton weit entfernt bleibt.

Bereits bei seiner Geburt wird Anton als Mitleid erregende Kreatur vorgestellt. Er ist der Außenseiter schlechthin, jedoch nicht im Sinne einer künstlerischen Isolation, wie etwa in Goethes *Torquato Tasso*. Vielmehr stellt er den sozialen Außenseiter dar, dessen Wunsch es ist dazuzugehören. Seine Ausgrenzung setzt schon in der Kindheit ein, verursacht durch die

¹ Vgl. Catholy, Eckehard: Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur "Theatromanie" der Goethezeit. In: Euphorion 45 (1950), S. 100-123, hier S. 111.

eigenen Eltern und durch sein körperliches Leiden, und setzt sich, geprägt durch die Kindheitserfahrungen, bis zum Ende fort. Über den ganzen Roman hinweg schleppt Anton ein Bündel Minderwertigkeitskomplexe mit sich, die ihm ein Vorankommen unmöglich machen. Diese Bedingungen bestimmen sein Verhältnis zur Kunst und geben seinem falschen Kunsttrieb Nahrung. Das heißt allerdings nicht, dass der falsche Kunsttrieb immer das Resultat einer schweren Kindheit und negativer Lebenserfahrungen ist. Anton stellt hier lediglich einen Spezialfall dar, bei dem dieser enge Zusammenhang besteht, der jedoch nicht aus Moritz' Ästhetik hervorgeht.

Der erste Lichtblick in Antons Leben ist das Lesen, das zum ersten Mal die positive Aufmerksamkeit seiner Umwelt auf ihn lenkt, weil er es "in wenig Wochen von selber"¹ lernt, so dass zunächst der Eindruck eines Naturtalents vermittelt wird. Es ist eine ganz außergewöhnliche Erfahrung für Anton, da er zum ersten Mal eine positive Reaktion seiner Mitmenschen erfährt, zum anderen in eine für ihn bislang unbekannte Sphäre dringt. Besondere Sorgfalt wird darauf verwendet, Antons Lektüreverhalten zu schildern. Bei ihm entwickelt sich eine regelrechte Lesewut, weil die Bücherwelt ihm "eine neue Welt eröffnet, in deren Genuß er sich für alle das Unangenehme in seiner wirklichen Welt einigermaßen entschädigen konnte"². Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass die Bücherwelt ein reines Substitut für die negativ erfahrene Realität darstellt, die es zu überwinden gilt:

Das war es, was ihn aufrecht erhielt – Wenn seine Seele durch tausend Demütigungen in seiner wirklichen Welt erniedrigt war, so übte er sich wieder in den edlen Gesinnungen der Großmut, Entschlossenheit, Uneigennützigkeit und Standhaftigkeit, so oft er irgend einen Roman, oder heroisches Drama durchlas oder durchdachte.³

Ähnlich geht es Anton mit dem Theater, das ihn ebenfalls für sein Unglück entschädigen soll:

Und dann konnte er auf dem Theater alles sein, wozu er in der wirklichen Welt nie Gelegenheit hatte – und was er doch so oft zu sein wünschte – großmütig, wohlthätig, edel, standhaft, über alles Demütigende und Erniedrigende erhaben [...] Er fand sich hier gleichsam mit allen seinen Empfindungen und Gesinnungen wieder, welche in die wirkliche Welt nicht paßten – Das Theater deuchte ihm eine natürlichere und angemößnere Welt, als die wirkliche Welt, die ihn umgab.⁴

Das Theater tritt aber erst später hinzu, so dass es zunächst das Lesen ist, das Anton die Lücken füllen muss, die das Leben bei ihm hinterläßt. Dabei spielt es nicht einmal eine Rolle, was er liest. Er liest nicht fiktionale Texte mit ebensolchem Eifer wie fiktionale Texte. Ohne

¹ Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Vollständiger Text nach der Erstausgabe (1785-1790). Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Klaus Detlef Müller. München 1971 (= Die Fundgrube 52), S. 11 (Künftig zitiert: Moritz: Anton Reiser).

² Ebd., S. 12.

³ Ebd., S. 139.

⁴ Ebd., S. 140.

Einfluss darauf zu haben, hängt die Auswahl seiner Lektüre davon ab, was man ihm zu lesen gibt, so dass sein Lesestoff von den religiösen Schriften seines Vaters über antike Göttergeschichten bis hin zu Romanen, die ihm seine Base gibt, reicht, ohne dass eine pädagogische Anleitung dahinter steckt. Erst später liest Anton auch philosophische Bücher, die seine Denkkraft anregen, so dass diese mit seiner Phantasie zu konkurrieren beginnt. Die Hinwendung zu wissenschaftlichen Werken stellt die höchste Stufe seiner Leseentwicklung dar.¹ In seinem Leseverhalten gleicht Anton einem Schwamm, der alles Lesbare wahllos aufsaugt. Seine so genannte Lesewut entspricht hierbei dem Grad seiner Unzufriedenheit und seines Bedarfs an Kompensation, "denn das Buch mußte ihm Freund, und Tröster, und alles sein"². An anderer Stelle heißt es:

Indes fühlte er sich durch die Lektüre des Werthers, eben so wie durch den Shakespear, so oft er ihn las, über alle seine Verhältnisse erhaben, das verstärkte Gefühl seines isolierten Daseins, indem er sich als ein Wesen dachte, worin Himmel und Erde sich wie in einem Spiegel darstellt, ließ ihn, stolz auf seine Menschheit, nicht mehr ein unbedeutendes weggeworfenes Wesen sein, das er sich in den Augen anderer Menschen schien.³

Die seelische Notwendigkeit des Lesens übersteigt jedes organische Bedürfnis, so dass Anton lieber hungert, als auf Bücher zu verzichten, was ihn in den finanziellen Ruin treibt: "Alles Geld, was er sich vom Munde absparen konnte, wandte er an, um Bücher zum Lesen dafür zu leihen [...]"⁴ Moritz lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass Antons Beweggründe, Bücher zum Dreh- und Angelpunkt seines Lebens zu machen, seine negativen Wirklichkeitserfahrungen sind. Von Anfang an wird also jegliche Mutmaßung, die in Richtung einer echten poetischen oder theatralischen Ader Antons gehen könnte, im Keim erstickt. Allein die Not macht Anton für die Kunst empfänglich und stellt aus ästhetischer Sicht die schlechteste Voraussetzung dar, sich der Kunst anzunähern, weil Anton in der Kunst nicht einfach nur das Schöne – den höchsten ästhetischen Wert – sucht, sondern Ersatz. Die Verknüpfung von Antons Lektüre mit seinen ständigen Rückschlägen in der Wirklichkeit hat zunächst einmal nichts mit dem falschen Kunsttrieb zu tun. Nicht Kunstinteresse, sondern Sehnsucht nach einem besseren Leben ist der Grund für sein Verhalten. Hier ist der psychologische Aspekt der Kompensation und der Flucht vor der Wirklichkeit in die Phantasie ausschlaggebend. Der ästhetische Weg gehört zur Überlebensstrategie Antons.

¹ Vgl. Pestalozzi, Karl: Anton Reiser als Leser. In: Karl Philipp Moritz. Literaturwissenschaftliche, linguistische und psychologische Lektüren. Hg. v. Annelies Häcki Buhofer. Tübingen u. a. 1994 (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 67), S. 115-128, hier S. 121.

² Moritz: Anton Reiser, S. 13.

³ Ebd., S. 211.

⁴ Ebd., S. 143.

So stark Antons Faszination für Bücher auch ist, ist er bei genauer Betrachtung ein in vieler Hinsicht inkompetenter Rezipient, der das Rezipierte entweder falsch aufnimmt oder aber gar nicht versteht und dennoch poetisch berührt wird. Er ist nicht in der Lage, das Gelesene richtig zu verarbeiten. Seine Lektüre über die griechische Götterwelt verschmilzt mit den Geschichten aus der Bibel sowie mit den Schriften der Madame Guyon, ohne dass der Wahrheitsgehalt des Rezipierten von ihm reflektiert wird, so dass er all diese unterschiedlichen und widersprüchlichen Ideen zu einem eigenen System zusammenfügt. Denn alles fasziniert ihn gleichermaßen. Oft reicht auch nur der Klang eines Wortes, dessen Inhalt er gar nicht versteht, um ihn poetisch zu rühren, etwa bei der Predigt des Pastors Paulmann:

Das letzte Wort nehmlich, was immer verschlungen wurde, so daß er es nicht recht verstehen konnte, klang ihm wie *Heben*, und dies Wort oder dieser Laut rührte ihn bis zu Tränen, so oft er wieder daran dachte.¹

Ohne einen Begriff von einem Ausdruck wie "*die Höhen der Vernunft*"² zu haben, wird Anton von diesem ästhetisch ergriffen. Er muss die Worte nicht erst semantisch begreifen, damit sie auf ihn wirken. Jenseits ihrer Bedeutung regen sie bei ihm die Einbildungskraft an. So verhält es sich auch, als der Präfektus "Hüll' o schöne Sonne"³ singt und Anton "Hylo schöne Sonne"⁴ versteht, wobei er "Hylo" dank seiner Einbildungskraft für ein orientalisches Wort hält, das ihn in Rührung versetzt, bis er den Originaltext schließlich zu sehen bekommt und der Zauber daraufhin verfliegt. Obwohl es Anton nicht an Intelligenz mangelt, fehlt ihm der intellektuelle Zugang zur Dichtung. Alles, was jenseits seines Erfahrungshorizonts liegt, verschließt sich ihm in der Dichtung, so im Falle des *Werther*. Da Anton selbst nie Liebe erfahren hat, bleibt ihm auch dieser Aspekt in Goethes Werk ein Buch mit sieben Siegeln: "Die Teilnehmung an den Leiden der Liebe kostete ihm einigen Zwang – er mußte sich mit Gewalt in diese Situation zu versetzen suchen, wenn sie ihn rühren sollte [...]"⁵ Diese Erfahrungslücke vermag seine Einbildungskraft nicht zu schließen. Dass Anton der Lektüre nicht gewachsen ist, zeigt sich auch daran, dass er das Gelesene nicht reflektiert, sondern sich damit identifiziert, wie etwa mit der Figur des Werther, klammert man das Liebesmotiv aus.

Ein besonderes Leseerlebnis wird für ihn – wie auch für Wilhelm – Shakespeare, der jede andere Lektüre in den Schatten stellt:

¹ Ebd., S. 69.

² Ebd., S. 71.

³ Ebd., S. 139.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 209.

Hier war mehr als alles, was er bisher gedacht, gelesen und empfunden hatte. – Er las *Makbeth*, *Hamlet*, *Lear*, und fühlte seinen Geist unwiderstehlich mit emporgerissen – jede Stunde seines Lebens, wo er den Shakespear las, ward ihm unschätzbar. Im Shakespear lebte, dachte und träumte er nun, wo er ging und stund [...].¹

Mit einem Mal steht Anton nicht mehr allein da mit seinem Leid, das durch die Shakespeare-Lektüre zu etwas Allgemeinmenschlichem erhoben wird. Es ist "die Welt der menschlichen Leidenschaften"², die ihm vor Augen geführt wird. Erstmals entführt ihn das Lesen nicht in eine Ersatzwelt, sondern macht ihm seinen eigenen Zustand als überindividuellen Zustand bewusst. Als er den *Hamlet* liest, fällt

sein Augenmerk zuerst auf das *Ganze* des menschlichen Lebens – er dachte sich nicht mehr allein, wenn er sich gequält, gedrückt, und eingeengt fühlte; er fing an, dies als das allgemeine Los der Menschheit zu betrachten³.

Während Antons bisherige Lektüre Nahrung für seine Einbildungskraft ist und ihn über sein in der Wirklichkeit erfahrenes Leid hinwegtrösten kann, bieten ihm die Werke Shakespeares allgemeine Erkenntnisse über die Menschheit, die er auf sich selbst beziehen kann. Seine Qualen haben durch Shakespeare eine Verallgemeinerung erfahren und erscheinen ihm dadurch erhaben.⁴

Bei Antons Leseverhalten bleibt es nicht aus, dass er "schon früh aus der natürlichen Kinderwelt in eine unnatürliche idealische Welt verdrängt"⁵ wird. Eine klare Trennung zwischen Realität und Phantasie findet bei ihm nicht statt. Seine Tagträume ergreifen Besitz von seiner Wirklichkeit, so dass er der Vorstellung unterliegt, die Menschen und Dinge um ihn herum seien "Geschöpfe seiner Einbildungskraft"⁶. Die Realität wird zur Phantasie und die Phantasie zur Realität. Antons "immer geschäftige Einbildungskraft belebte das Leblose um ihn her, und machte es zu wirklichen Wesen, mit denen er umging und sprach"⁷. Auch macht er sich die Wirklichkeit zur Theaterbühne oder versucht es zumindest, als er z. B. reumütig vor Pastor Marquard, der ihm eine zweite Chance gibt, treten und die Rolle des Selbstanklägers, auf die sich Anton lange und gut vorbereitet, spielen will. Mit einem theatralischen Fußball möchte er seinen Auftritt krönen, der ihm allerdings durch die für ihn überraschende Anwesenheit seines Vaters verdorben wird, "denn nur ohne Zeugen fühlte er

¹ Ebd., S. 189.

² Ebd., S. 190.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Allkemper, Alo: *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*. München 1990, S. 175 (Künftig zitiert: Allkemper).

⁵ Moritz: *Anton Reiser*, S. 12.

⁶ Ebd., S. 28.

⁷ Ebd., S. 42.

sich im Stande, die ganze Scene mit dem Niederknien vor dem Pastor M., und der rührenden und pathetischen Anrede an ihn, zu spielen"¹. Die "Theaterszene" misslingt, weil Anton keine dritte Rolle eingeplant hat.² Das Ineinanderfließen von Schein und Sein steigert sich in einem solchen Maße, dass Anton einmal sogar glaubt, infolge eines Duells, das in der Realität nie stattgefunden hat, auf der Flucht zu sein:

Es war ihm selber, als ob ihm dies Geständnis äußerst schwer würde, und der Gedanke an die Unwahrheit der Sache fiel ihm fast gar nicht mehr bei: denn da er einmal bloß in der Ideenwelt lebte, so war ihm ja alles das wirklich, was sich einmal fest in seine Einbildungskraft eingepägt hatte, ganz aus allen Verhältnissen mit der wirklichen Welt hinausgedrängt, drohte die Scheidewand zwischen Traum und Wahrheit bei ihm den Einsturz.³

Anton droht hier der völlige Realitätsverlust durch seine Einbildungskraft.

Die Einbildungskraft ist nicht nur ein Vermögen, das dem Menschen ermöglicht, sich das Gelesene in der Phantasie vorzustellen, sondern befähigt ihn dazu, selbst Dichtung hervorzubringen. Während Antons Rezeptionsverhalten vor allem vor einem psychologischen Hintergrund steht, sind seine Ambitionen als Dichter und Schauspieler eher in einem ästhetischen Zusammenhang zu sehen. Der falsche Dichtungstrieb ist hierbei das ästhetische Stichwort. Das ästhetische Problem, das Moritz vor allem im vierten Teil seines Romans literarisch thematisiert, ist das Problem des Dilettantismus. Es ist jener Teil, der erst nach der Italienreise Moritz' erschienen ist und mehr als die vorangegangenen Teile auf ästhetische Fragen eingeht. In der Einleitung zum vierten Teil heißt es:

Er enthält eine getreue Darstellung von den mancherlei Arten von Selbsttäuschungen, wozu ein mißverständener Trieb zur Poesie und Schauspielkunst den Unerfahrenen verleitet hat. [...] Man sieht aus dieser Geschichte, daß ein mißverständener Kunsttrieb, der bloß die Neigung ohne den Beruf voraussetzt, eben so mächtig werden und eben die Erscheinungen hervorbringen kann, welche bei dem wirklichen Kunstgenie sich äußern, welches auch das Äußerste erduldet, und alles aufopfert, um nur seinen Endzweck zu erreichen.⁴

Wendet man an dieser Stelle Moritz' Ästhetik auf Anton an, heißt das, dass Anton seine Empfindungskraft mit Bildungskraft verwechselt und diese Selbsttäuschung ihn dazu verleitet, den Dichter- und Schauspielerberuf zu wählen. Das heißt, es geht im *Anton Reiser* um echtes und unechtes Künstlertum. Anton gehört zu jenen Menschen, die erst durch die Wirkung von Kunst den Wunsch entwickeln, selbst Kunst zu schaffen, auch wenn es nur die Rede des Pastors Paulmann ist, die keine Kunst im eigentlichen Sinne darstellt, jedoch von

¹ Ebd., S. 171.

² Vgl. Allkemper, S. 166.

³ Moritz: *Anton Reiser*, S. 310.

⁴ Ebd., S. 273.

Anton ästhetisch aufgenommen wird und in ihm das Bedürfnis weckt, selbst vor die Gemeinde zu treten und eine Rede zu halten. Es geht hier weniger um die Rede als vielmehr um die Position des Redners, die Anton gerne einnehmen möchte.¹ Er nimmt die Wirkung von Kunst auf sich und die Menschen wahr und möchte ebenfalls in dieser Form wirken und die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich lenken.²

Die Belege dafür, dass Anton keinen echten Kunsttrieb besitzt, durchziehen den gesamten Roman. Zum einen wird dies explizit über Anton gesagt:

Er täuschte sich selbst, indem er das für echten Kunsttrieb nahm, was bloß in den zufälligen Umständen seines Lebens gegründet war. – Und diese Täuschung, wie viele Leiden hat sie ihm verursacht, wie viele Freuden ihm geraubt!³

Durch seine verbissene Haltung verwehrt sich Anton Genuss und Nachgenuss. Den wahren Genuss kann er als Nichtkünstler ohnehin nicht erleben, und den Nachgenuss verdirbt er sich dadurch, dass er aus dem sturen Verlangen nach eigener künstlerischer Betätigung die ästhetische Leistung anderer nicht genießen kann. Dies ist z. B. der Fall, als er den Clavigo nicht spielen darf. Er ist entgegen seiner Selbsteinschätzung kein Künstler, weil ihn nicht innere Notwendigkeit, sondern äußere Umstände zur Kunst führen. Zum anderen wird der falsche Kunsttrieb aus Antons Verhalten ersichtlich. Da ist beispielsweise seine Eigenart, sich künstlich in unterschiedliche Gefühlsregungen versetzen zu müssen, um überhaupt dichten zu können, etwa im Falle des sterbenskranken jungen M., dessen Tod Anton gar nicht erst abwartet, um ein Gedicht auf seinen Tod zu reimen:

Statt nun, daß er dies Gedicht hätte machen sollen, weil er über diesen Vorfall betrübt war, suchte er sich vielmehr selbst in eine Art von Betrübnis zu versetzen, um auf diesen Vorfall ein Gedicht machen zu können.⁴

Der Dilettant in Anton zeigt sich auch beim Verfertigen des Prologs zum Theaterstück, das die Schüler aufführen wollen, der genau wie seine Rede mit "welch ein" beginnt, "denn in das sanftklingende *welch ein* hatte er sich ordentlich verliebt"⁵. Zwar gelingt es ihm das eine oder andere Mal, Poesie hervorzubringen, doch das, was er an poetischen Versuchen zustande bringt, wird im Text in der Regel als "nicht übel"⁶ charakterisiert. Sein Gedicht auf den jungen M. wird zur "Heuchelei"⁷ degradiert und sein Gedicht über die Welt sogar als

¹ Vgl. Allkemper, S. 165.

² Vgl. Marcuse, S. 26.

³ Moritz: Anton Reiser, S. 296.

⁴ Ebd., S. 203.

⁵ Ebd., S. 253.

⁶ Ebd., S. 110 u. S. 192.

⁷ Ebd., S. 203.

"verunglücktes Mittelding"¹ bezeichnet. Zu echter Dichtung ist Anton gar nicht fähig. Sobald er nur um des Dichtens willen dichten will, versagt er. Alle "Gedichte ohne eigentliche Veranlassung, wollten ihm nie recht gelingen"². Immer wieder macht Anton die Erfahrung, dass ihm die Gedichte genau dann misslingen, wenn er dichtet, "bloß um Gedichte zu machen"³. Seine regelrechte Besessenheit, Verse hervorzubringen, entläßt sich vielmehr in Gelegenheitsdichtung, wie etwa in Neujahrswünsche "an seine Eltern, seinen Bruder, die Frau F., und wer weiß an wen"⁴. Typisch für den Dilettanten ist auch, dass er ständig irgendwelche poetischen Projekte ins Auge fasst, die nie zur Umsetzung kommen, etwa das "Trauerspiel der *Meineid*"⁵. Es ist weniger der dichterische Schaffensprozess, der ihn hieran reizt, als vielmehr das Bedürfnis, seinen Namen gedruckt auf einem Anschlagbogen zu lesen. Nur ein einziges Mal reagiert Anton wie ein echter Künstler, nämlich nachdem er seine Rede anlässlich des Geburtstags der englischen Königin hält:

An dem Tage nun, da er die Rede gehalten hatte, war er [...] niedergeschlagener, wie jemals – denn alles war ihm doch so tot, so leer – und es war nun vorbei – womit seine Einbildungskraft sich so lange beschäftigt hatte.⁶

Hier fühlt Anton dieselbe Leere, die ein Künstler empfindet, wenn er sein Kunstwerk vollendet hat.

Ruhm ist der eigentliche Beweggrund von Antons Poesie- und Theaterneigung, der für ihn eine viel schwerwiegendere Bedeutung hat als für seine Mitschüler, die ebenfalls vom Theater träumen, da er nicht sozialisiert ist und durch das Theater auf Anerkennung hofft. Im Text heißt es: "Ruhm und Beifall sich zu erwerben, das war von jeher sein höchster Wunsch gewesen [...]."⁷ Ähnlich wie Wilhelm glaubt Anton, erst am Theater eine Person sein zu können, wozu er in der Wirklichkeit nicht in der Lage scheint.⁸ Als er sich auf Wanderschaft begeben will, um sich einer Theatergesellschaft anzuschließen, meint er, zunächst bürgerlich sterben zu müssen, wenn er durch das Theater wieder Fuß fassen und in der Gesellschaft integriert werden möchte. Ruhm bekommt er erstmals zu kosten, als der Direktor seine Gedichte lobt und sein "poetischer Ruhm"⁹ stadtbekannt wird, so dass seine Mitschüler sogar

¹ Ebd., S. 214.

² Ebd., S. 205.

³ Ebd., S. 201.

⁴ Ebd., S. 126.

⁵ Ebd., S. 249.

⁶ Ebd., S. 232.

⁷ Ebd., S. 251.

⁸ Vgl. Allkemper, S. 189.

⁹ Moritz: Anton Reiser, S. 221.

an ihn herantreten, um von ihm, den sie zuvor verachtet haben, das Dichten zu lernen. Anton, der sich zunächst anonym hält, ist das Lob seiner Gedichte und das Wissen um ihre ästhetische Qualität nicht genug, solange niemand weiß, dass er der Urheber ist. Ihm geht es weniger darum, dass er weiß, dass seine Gedichte gut sind, als vielmehr darum, dass man ihn als Dichter registriert. Der Ruhm ist der Kunst übergeordnet, so dass Anton aus der Anonymität heraustritt und sich als Verfasser der Gedichte zu erkennen gibt:

Dies war denn doch zu viel für Reiser, als daß er länger der Versuchung hätte widerstehen können, den Direktor wissen zu lassen, daß die Gedichte von ihm selber wären, und den Beifall, der jetzt nur seine Auswahl traf, für seine Arbeit einzuernten.¹

Überglücklich und zu Tränen gerührt ist er, als er seinen Namen auf dem Anschlagbogen zu seiner Rede sieht, der, um Antons Glück zu vervollständigen, Reiserus lautet. Moritz bezieht in seiner Ästhetik deutlich Stellung zu Ruhm und Beifall des Dichters, die nur ein Nebenprodukt sein können, nicht aber Sinn und Zweck der Kunst ausmachen dürfen. Selbst in seinem Roman schaltet Moritz diesbezüglich den schulmeisterlichen Ästhetiker ein:

Denn der wahre Dichter und Künstler findet und hofft seine Belohnung nicht erst in dem Effekt, den sein Werk machen wird, sondern er findet in der Arbeit selbst Vergnügen, und würde dieselbe nicht für verloren halten, wenn sie auch niemanden zu Gesicht kommen sollte. Sein Werk zieht ihn unwillkürlich an sich, in ihm selber liegt die Kraft zu seinen Fortschritten, und die Ehre ist nur der Sporn, der ihn antreibt.²

Antons Geltungsdrang bricht vor allem in Bezug auf das Theater durch; Ruhm und Beifall werden bei ihm zur Besessenheit. Denn das Theater ist der ideale Ort, an dem man den Ruhm unmittelbar erfahren kann, und für Anton hat der Theatererfolg einen viel höheren Wert als für alle anderen, bezieht man seine ständigen Enttäuschungen und Demütigungen ein und den Mangel an Anerkennung im Leben. Er ist dadurch anfälliger, einem falschen Kunsttrieb zu erliegen als andere. Der "*Beifall aus der ersten Hand*, den ein Schauspieler einernten kann"³, macht den Reiz des Theaters für Anton aus, während die Kunst als solche nur eine untergeordnete Rolle spielt. Dass hier keine ernst zu nehmenden künstlerischen Ambitionen vorliegen, ergibt sich aus dem Kontext, in dem Antons Theaterwunsch steht:

Es war wirklich damals gerade die glänzendste Schauspielerepoche in Deutschland, und es war kein Wunder, daß die Idee sich in eine so glänzende Laufbahn, wie die theatralische war, zu begeben, in den Köpfen mehrerer jungen Leute Funken schlug und ihre Phantasie erhitzte [...].⁴

¹ Ebd., S. 220.

² Ebd., S. 342.

³ Ebd., S. 254.

⁴ Ebd.

Die Theaterwelt ist die bequemste Form, "Ruhm und Beifall einzuernten"¹, und es ist viel mühseliger, durch Schriftstellerei Beifall zu erhaschen. Anton will so wenig wie möglich investieren, um zu seinem Ziel zu gelangen: "[...] der Beifall mußte ihm damals nicht zu weit liegen [...] und wollte gern, wie es der natürliche Hang zur Trägheit mit sich bringt, ernten ohne zu säen."² Der Theaterruhm wird zum Lebensmittelpunkt. Als Anton die Rolle des Clavigo verwehrt wird, zerschneidet er sich aus Frustration das Gesicht mit Glasscherben und rauft sich vor Verzweiflung die Haare, weil er nicht am Erfolg teilhaben kann und nur "ein bloßer Zuschauer sein"³ darf. Mit Hartnäckigkeit verfolgt er seinen Plan, zum Theater zu gehen, und versucht sich einer Schauspielergesellschaft anzuschließen. Der Versuch, Mitglied der "Seilersche[n] Truppe, über welche *Eckhof* die Direktion führte"⁴, zu werden, scheitert. Trotzdem hält er an seinen Theaterplänen weiter fest, die jedoch nicht von einem echten Kunsttrieb gespeist werden. Lediglich äußere Faktoren bestimmen den Grad seines Theaterwunsches, vor allem seine äußere Erscheinung. Bereits der schlechte Zustand seiner Schuhe lässt seine Theaterleidenschaft in den Hintergrund treten, und auch sein drohender Haarausfall erscheint ihm wie ein Hindernis auf dem Weg zu einer Theaterkarriere.

Dadurch, dass der Roman keine Fortsetzung gefunden hat und an jener Stelle abbricht, als Anton sich der Speich'schen Schauspielergesellschaft anschließt, die sich im selben Moment auflöst, bleibt der Leser im Ungewissen, was aus Anton, der auch finanziell am Ende ist, wird. Doch in Anbetracht der Moritz'schen Ästhetik lässt sich durchaus mutmaßen, dass Anton aufgrund seines falschen Kunsttriebs kaum über irgendwelche Frauenzimmerrollen oder dilettantischen Poesieversuche hinauskäme. Sein Künstlertum, sofern man von einem solchen überhaupt sprechen kann, könnte selbst bei einer Fortführung des Romans nicht über das Dilettantische hinausreichen.

4.2.3 Torquato Tasso und das Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit

Goethe hat in Wilhelm keinen Künstler gestaltet. Daher hat Wilhelm sein Eintritt in die Turmgesellschaft und der damit einhergehende Verzicht auf die Kunst in keinerlei Gewissenskonflikt gestürzt. Der Tod Mignons und des Harfners und das Verschwinden der Poesie aus seinem Leben gestalten sich für ihn zwar schmerzlich, jedoch nicht bedrohlich.

¹ Ebd., S. 261.

² Ebd., S. 251.

³ Ebd., S. 257.

⁴ Ebd., S. 263.

Seine Existenz beschränkt sich nicht auf die Kunst, sondern umfasst die Wirklichkeit, für die er sich, ohne auf seine Ideale verzichten zu müssen, entscheidet.

Anders verhält es sich mit Goethes 1790 erschienenem Schauspiel *Torquato Tasso*. Der Rückgriff auf den historischen Tasso, den italienischen Dichter der Spätrenaissance, lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei der Tassofigur um einen wahren Vertreter der Kunst handelt. Sein Künstlertum ist somit nicht in Frage zu stellen.¹ Hier kommen deshalb auch ganz andere ästhetische Aspekte zum Tragen als im *Wilhelm Meister*: Im Mittelpunkt steht das Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit – seine Sehnsucht nach Gleichstellung von Kunst und Realität – und die Frage nach dem Status von Kunst innerhalb der Gesellschaft.

Das Besondere am *Torquato Tasso* ist, dass das Tragische des Werkes allein vom Künstlertum getragen wird, ohne dass eine Handlung oder ein Ereignis zum tragischen Höhepunkt führt. Das Tragischste, was passiert, ist, dass Tasso seinen Degen gegen Antonio zieht, ohne dass dieser sich zu einem Zweikampf bewegen lässt, und Tasso für diesen Fehltritt auf sein Zimmer verbannt wird. Der Tod des Helden bleibt hierbei aus. Vor diesem Hintergrund ist es ein Schauspiel und keine Tragödie, ohne dass dabei auf den tragischen Helden verzichtet wird, denn Tasso ist nicht weniger leidend als andere Dramenhelden auch. Das Leid steckt bereits in der Biographie des italienischen Dichters, wodurch er sich für eine dramatische Bearbeitung besonders gut eignet. Bei Goethe beschränkt sich Tassos Leid allerdings auf das Thema "Kunst". Der Kern seines Leids ist die Kluft zwischen Kunst, repräsentiert durch Tasso, und Wirklichkeit, vertreten durch den Staatssekretär Antonio, dessen Ankunft auf Belriguardo zur Konfrontation Tassos mit der Realität ausartet. Sein im Gegensatz zu Wilhelms Dilettantismus wahres Künstlerdasein verschärft den Konflikt mit der Wirklichkeit.

Zunächst einmal erfährt Tasso eine ästhetische Ehrung – die höchste Auszeichnung des Dichters überhaupt –, indem ihm die Prinzessin den Lorbeerkranz auf sein Haupt setzt, mit dem sie kurz zuvor die Herme Vergils bekränzt. Während dieser Akt für die Hofgesellschaft reines Gesellschaftsspiel ohne Anspruch auf Realität bzw. Ernsthaftigkeit ist², versteht Tasso ihn als bedeutendste Anerkennung seines bisherigen Dichterdaseins. Die Situation, die auf den ersten Blick so harmlos erscheint, wird für ihn zum wichtigsten Augenblick im Leben

¹ Vgl. Rasch, Wolfdietrich: Goethes *Torquato Tasso*. Die Tragödie des Dichters. Stuttgart 1954, S 39 (Künftig zitiert: Rasch: Goethes *Torquato Tasso*).

² Vgl. Girschner, Gabriele: Goethes *Tasso*. Klassizismus als ästhetische Regression. Königstein/Ts. 1981 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft 53), S. 50 u. S. 59 (Künftig zitiert: Girschner).

und bringt ihn unverhofft an ein Ziel, von dem er sich noch weit entfernt glaubt. Aus seiner Sicht ist es der Aufstieg zum Poeta laureatus, der höchsten Stufe, die ein Dichter erreichen kann. In dieser Situation offenbaren sich die unterschiedlichen Sichtweisen auf die Kunst. Die Bekrönung findet nicht als bewusst geplante Ehrung des Dichters statt, sondern erfolgt aus einer bloßen Laune heraus. Tasso bekommt nicht einmal seinen eigenen Lorbeerkranz aufgesetzt, sondern den Vergils. Tasso, der in seiner künstlerischen Isolation nicht in der Lage ist, die Bekrönung als Spiel zu erkennen, empfindet seine Auszeichnung als Last und weiß nicht, wie er "nach dieser Stunde leben soll"¹. Nicht Stolz und Freude, sondern tiefes Leid geht aus dieser Geste hervor:

O nehmt ihn weg von meinem Haupte wieder,
Nehmt ihn hinweg! Er sengt mir meine Locken!
Und wie ein Strahl der Sonne, der zu heiß
Das Haupt mir träfe, brennt er mir die Kraft
Des Denkens aus der Stirne. Fieberhitze
Bewegt mein Blut. Verzeiht! Es ist zu viel!²

Diese heftige Reaktion Tassos zeugt von seinem wahren Künstlertum. Ein gewöhnlicher Hofpoet, der mit seiner Kunst nur unterhalten will, hätte kaum gezögert, den Lorbeerkranz anzunehmen. Tasso ist jedoch ein Vertreter echten Künstlertums, auch wenn er im Dienste des Herzogs Alfons steht. Ihm geht als echter Künstler die Vollendung seines Werkes vor, woraus sich sein Zögern erklärt, es dem bereits ungedulden Herzog auszuhändigen. Weil Tasso ein wahrer Poet ist, begreift er den Lorbeerkranz in transzendentelem Sinne, ohne damit zu rechnen oder zu wollen, dass er ihm tatsächlich verliehen wird. Er ist dem wahren Künstler ein in die Ferne gerücktes und vor allem unerreichbares Ziel, dem er unendlich zustrebt und das ewig außerhalb seiner Reichweite bleiben muss. Vor diesem Hintergrund wird das Zögern und Zurückschrecken Tassos verständlich:

O hebt ihn auf, ihr Götter, und verklärt
Ihn zwischen Wolken, daß er hoch und höher
Und unerreichbar schwebe! daß mein Leben
Nach diesem Ziel ein ewig Wandeln sei!³

Für jemanden, dessen Leben bisher darin bestand, seine Kunst einem Unerreichbaren unendlich anzunähern, muss der Gedanke, das Ziel tatsächlich erreicht zu haben, unerträglich

¹ Goethe: Torquato Tasso. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 5: Dramatische Dichtungen. 3. Bd. Hg. v. Josef Kunz. 7. Aufl. Hamburg 1966, S. 86 (Künftig zitiert: Goethe: Torquato Tasso).

² Ebd.

³ Ebd., S. 87.

sein, weil ihm damit die bisherige und vor allem antreibende Kraft seiner Kunst schlagartig genommen ist.¹

Wenngleich Tasso sich des Lorbeerkranzes für unwürdig hält, ist er durchaus von seiner eigenen Dichtergabe überzeugt, vor allem davon, dass sie eine göttliche Gabe bzw. eine Gabe der Natur sei. Das Erschrecken vor dieser Auszeichnung stellt somit kein Zweifeln am eigenen Talent dar, sondern weist auf die Überzeugung hin, dass die Kunst unendlich steigerungsfähig sei. Tasso spricht in der Auseinandersetzung mit Antonio selbstbewusst von der Gottheit, die ihn begabt hat. Er beruft sich regelrecht auf diese Göttergabe, um seinen Kranz vor Antonio zu rechtfertigen²:

Was eine Gottheit diesem frei gewährt
Und jenem streng versagt, ein solches Gut
Erreicht nicht jeder, wie er will und mag.³

Tasso macht damit trotz anfänglicher Ablehnung seinen rechtmäßigen Anspruch auf den Lorbeerkranz geltend, den ihm Antonio missgönnt. Der Dichter ist ein Auserwählter, dessen Gabe

[...] die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erzwingen kann [...].⁴

Es spielt im Grunde keine Rolle, ob Tasso in diesem Zusammenhang von Naturgeschenk, von Göttergabe oder von "Gunst der Musen"⁵ spricht, denn er bezeichnet damit ein und dasselbe, nämlich das natürliche Dichtergenie. Das Dichten ist ein von der Natur gegebener Trieb, der sich nicht abstellen lässt und dem er sich nicht entziehen kann. Dem verleiht Tasso Nachdruck, indem er das Beispiel des Seidenwurms aus der Natur anführt⁶:

Verbiete du dem Seidenwurm, zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt:
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.⁷

¹ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 105.

² Vgl. ebd., S. 42.

³ Goethe: *Torquato Tasso*, S. 108.

⁴ Ebd., S. 136.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 49.

⁷ Goethe: *Torquato Tasso*, S. 156.

Die Erkenntnis vom angeborenem Genie ist für Tasso von existentieller Bedeutung, die ihn, der an der Realität verzweifelt, nicht vollständig untergehen lässt. Diese göttliche Dichtergabe wird für ihn am Ende zum einzigen Ausdrucksmittel seines Leids:

Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.¹

Wenn für den Nichtkünstler alle Mittel erschöpft sind, bleibt dem Dichter am Ende noch seine Poesie.

Auch Tassos Umwelt zweifelt keinen Moment daran, dass sein Talent göttlichen Ursprungs ist, so dass er nicht um den Rang des Dichters ringen und sich nicht erst behaupten muss. So versucht ihn die Prinzessin mit folgenden Worten davon zu überzeugen, den Lorbeerkranz anzunehmen:

Wenn du bescheiden ruhig das Talent,
Das dir die Götter gaben, tragen kannst,
So lern' auch diese Zweige tragen, die
Das Schönste sind, was wir dir geben können.²

Selbst in der Auseinandersetzung mit Antonio, der von der Kunst nur wenig hält, geht es weniger um die Frage, ob Tasso Talent hat oder nicht und ob es eine erlernbare oder eine göttliche Gabe ist, als vielmehr darum, welchen Stellenwert die Kunst im Leben hat. Leonore bestätigt Tasso, dass auch Antonio von seinem Talent überzeugt ist:

Möchtest du, mein Freund,
Vernommen haben, wie er sonst von dir
Und dem Talente sprach, das dir vor vielen
Die gütige Natur verlieh. Er fühlt gewiß
Das, was du bist und hast, und schätzt es auch.³

Ausnahmslos alle sind sich über Tassos Genie und dessen Ursprung einig, ohne dass diesbezüglich Zweifel bestehen.⁴

Das natürliche und damit echte Genie spiegelt sich unmittelbar in Tassos Schaffen und seinem Werk wider, das auf Ganzheit und Vollkommenheit ausgerichtet ist. Nicht Beifall und Anerkennung strebt Tasso an, sondern die Vollendung seines Werkes. Tasso gibt sein

¹ Ebd., S. 166.

² Ebd., S. 87.

³ Ebd., S. 136.

⁴ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 43.

Gerusalemme libertata nur auf Drängen des Herzogs äußerst widerwillig aus den Händen, weil er es für unvollendet hält:

Ich komme langsam, dir ein Werk zu bringen,
Und zaudre noch, es dir zu überreichen.
Ich weiß zu wohl, noch bleibt es unvollendet,
Wenn es auch gleich geendigt scheinen möchte.
Allein, war ich besorgt, es unvollkommen
Dir hinzugeben [...].¹

An anderer Stelle sagt er: "Es fehlt noch viel, daß es vollendet wäre."² Da dem Herzog ein wahres Kunstverständnis fehlt, gibt er sich auch mit einem unvollendeten Werk zufrieden, wenn er es nur endlich von Tasso erhält:

So sehr ich teil an seiner Arbeit nehme,
So sehr in manchem Sinn das große Werk
Mich freut und freuen muß, so sehr vermehrt
Sich auch zuletzt die Ungeduld in mir.
Er kann nicht enden, kann nicht fertig werden,
Er ändert stets, rückt langsam weiter vor,
Steht wieder still, er hintergeht die Hoffnung:
Unwillig sieht man den Genuß entfernt
In späte Zeit, den man so nah geglaubt.³

Das Kunstschaffen stellt sich als unendliches Unterfangen dar. Während der Herzog mit Ungeduld und Unverständnis darauf reagiert, erkennt die Prinzessin den Kern von Tassos poetischem Vorgehen:

Ich lobe die Bescheidenheit, die Sorge,
Womit er Schritt vor Schritt zum Ziele geht.
Nur durch die Gunst der Musen schließen sich
So viele Reime fest in eins zusammen;
Und seine Seele hegt nur diesen Trieb,
Es soll sich sein Gedicht zum Ganzen ründen.
Er will nicht Märchen über Märchen häufen,
Die reizend unterhalten und zuletzt
Wie lose Worte nur verklingend täuschen.⁴

Das Werk soll ein in sich geschlossenes Ganzes ergeben. Diese Vollendung des Kunstwerks, die in diesem Fall für Kunstautonomie steht, wird Tasso durch seine Bindung an den Hof erschwert. Sobald er das Werk an den Herzog übergibt, ist er nicht mehr Herr darüber. Sein Wunsch, es zurückzubekommen, um es in der Kunststadt Rom zur Vollendung zu bringen, wird ihm nur insofern erfüllt, als er eine Abschrift, nicht jedoch das Original erhalten soll.

¹ Goethe: Torquato Tasso, S. 83.

² Ebd., S. 143.

³ Ebd., S. 80.

⁴ Ebd.

Tasso ist der Dichter der Ästhetik par excellence. Er führt ein reines Künstlerdasein, sein Schaffen ist allein auf die Vollendung des Kunstwerks fixiert, Kunst und Leben sind bei ihm deckungsgleich: "Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,/ So ist das Leben mir kein Leben mehr."¹ Getrübt wird Tassos Künstlerexistenz jedoch durch seine Rolle als Hofpoet, die ihm einerseits zwar ermöglicht, sich ausschließlich auf seine Kunst zu konzentrieren, die ihn andererseits aber vom Hof abhängig macht. Diese Abhängigkeit widerspricht dem ästhetischen Postulat nach Kunstautonomie. "Frei will ich sein im Denken und im Dichten"², lautet Tassos Forderung nach Kunstautonomie, die ihm im Rahmen der Hofgesellschaft jedoch nicht gewährt wird. In folgender Aussage, die an den Herzog gerichtet ist, gibt er sich als reiner Hofdichter zu erkennen, der weder im Denken noch im Dichten frei ist:

Wenn ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen;
 Denn euch gehört es zu in jedem Sinn.
 Betrachtet' ich den Fleiß, den ich verwendet,
 Sah ich die Züge meiner Feder an,
 So konnt' ich sagen: dieses Werk ist mein.
 Doch seh' ich näher an, was dieser Dichtung
 Den innren Wert und ihre Würde gibt,
 Erkenn' ich wohl, ich hab' es nur von euch.
 [...]
 Du warst allein, der aus dem engen Leben
 Zu einer schönen Freiheit mich erhob;
 Der jede Sorge mir vom Haupte nahm,
 Mir Freiheit gab, daß meine Seele sich
 Zu mutigem Gesang entfalten konnte;
 Und welchen Preis nun auch mein Werk erhält,
 Euch dank' ich ihn, denn euch gehört es zu.³

Jeder Kunstautonomie widerspricht auch folgende Äußerung Tassos: "Euch zu gefallen war mein höchster Wunsch,/ Euch zu ergetzen war mein letzter Zweck."⁴ Die Bindung an den Hof, der Tassos Existenz sichert, wirkt sich unmittelbar auf das Kunstwerk aus, indem er es nicht vollenden kann. Der Hof löst zwar das finanzielle Problem des Künstlers, doch ein Klima idealen Kunstschaffens bietet die Hofgesellschaft, die auf Unterhaltung und Vergnügen aus ist, nicht. Deshalb drängt es Tasso nach der Kunststadt Rom:

Ich finde viele Männer dort versammelt,
 Die Meister aller Art sich nennen dürfen.
 Und spricht in jener ersten Stadt der Welt
 Nicht jeder Platz, nicht jeder Stein zu uns?
 [...]
 Vollend' ich da nicht mein Gedicht, so kann

¹ Ebd., S. 156.

² Ebd., S. 135.

³ Ebd., S. 84.

⁴ Ebd., S. 85.

Ich's nie vollenden.¹

Will Tasso sein Gedicht tatsächlich vollenden, muss er die Umgebung des Hofes verlassen. Doch weder als Mensch noch als Künstler ist er Herr seiner selbst, denn als Hofdichter steht er an erster Stelle in Diensten des Herzogs und nicht der Kunst. Somit braucht er, um nach Rom gehen zu können, die Zustimmung des Herzogs, der ihn, nachdem er ihn gefördert hat, nur ungern gehen lässt:

Gefunden hab' ich diesen und gewählt,
Ich bin auf ihn als meinen Diener stolz,
Und da ich schon für ihn so viel getan,
So möchte' ich ihn nicht ohne Not verlieren.²

Tassos Problem besteht darin, dass er zwar den Hof braucht, um sich der Dichtung vollständig widmen zu können, er seine Kunst jedoch innerhalb der Hofgesellschaft nicht vollenden kann. Mit dem Aushändigen seines Gedichts an den Herzog tritt er alle Rechte an seinem eigenen Kunstwerk ab. Er wird von der Gunst des Herzogs abhängig, ob dieser ihm das Verlassen des Hofes und eine Abschrift seines Werkes gewährt oder nicht.

Der Ort, an dem sich Tasso befindet, spiegelt die Sicht des Hofes auf die Kunst wider. Es handelt sich um Belriguardo, ein Lustschloss, wohin sich die Hofgesellschaft zum Vergnügen und zur Erholung zurückzieht.³ Dementsprechend wird die Poesie nicht als Selbstzweck gesehen, sondern als reine Unterhaltung, als Teil dieses Vergnügens auf Belriguardo. So erklärt sich auch die Ungeduld des Herzogs, der nicht länger auf das Vergnügen verzichten will. "Unwillig sieht man den Genuß entfernt"⁴, klagt er über das langsame Voranschreiten Tassos. Der Genuss ist auch der Grund, weshalb der Herzog das Gedicht nicht wieder aus den Händen geben will:

Es bleibt von deiner Hand in meinen Händen,
Damit ich seiner erst mit meinen Schwestern
Mich recht erfreuen möge. Bringst du es
Vollkommner dann zurück: wir werden uns
Des höheren Genusses freun und dich
Bei mancher Stelle nur als Freunde warnen.⁵

Die Kunst soll den "Tag zum Fest"⁶ machen. Tasso ist überwiegend von Menschen umgeben, die seine Kunst missverstehen und ihren wahren Wert nicht schätzen. Bereits die erste Szene des *Torquato Tasso* macht auf den Unterschied zwischen wahrer und unterhaltender Kunst

¹ Ebd., S. 158.

² Ebd., S. 150.

³ Vgl. Girschner, S. 33 f.

⁴ Goethe: *Torquato Tasso*, S. 80.

⁵ Ebd., S. 155 f.

⁶ Ebd., S. 84.

aufmerksam. Leonore bekränzt die Herme Ariosts mit einem Blumenkranz und bekundet damit ihre Parteinahme für den Renaissancedichter, "dessen Scherze nie verblühen"¹. Antonio bestätigt sie in ihrer Meinung. Sein Lob Ariosts kennzeichnet ihn nicht als Kunstkenner, sondern bringt zum Ausdruck, dass er von der Kunst nicht mehr erwartet, als zu unterhalten.² Damit bezieht er Position gegen Tasso. Im Gegensatz zu Leonore bekränzt die Prinzessin die Herme des antiken Dichters Vergil nicht mit einem Blumen-, sondern mit einem Lorbeerkranz, dem Kranz des wahren Dichters, mit dem schließlich Tasso geehrt wird. Sie ist die Einzige, die Tasso und seine Kunst annähernd versteht.³ Für alle anderen ist die Poesie zweckgebunden. Ihr Zweck besteht allerdings nicht nur im Bereiten von Vergnügen, sondern auch darin, das Vergängliche unsterblich zu machen, was sie zum Instrument der Eitelkeit macht. In diesem Sinne sagt Leonore:

Wie reizend ist's in seinem schönen Geiste
Sich selber zu bespiegeln! Wird ein Glück
Nicht doppelt groß und herrlich, wenn sein Lied
Uns wie auf Himmelswolken trägt und hebt?
Dann bist du erst beneidenswert! Du bist,
Du hast das nicht allein, was viele wünschen;
Es weiß, es kennt auch jeder, was du hast!⁴

Des Weiteren heißt es:

Das, was vergänglich ist, bewahrt sein Lied.
Du bist noch schön, noch glücklich, wenn schon lange
Der Kreis der Dinge dich mit fortgerissen.⁵

Dadurch wird Tassos Poesie zum Minnedienst degradiert. Doch sie vermag nicht nur die Schönheit zu verewigen, sondern bewahrt zugleich die heldenhafte Tat vor der Vergessenheit⁶:

Zwar herrlich ist die lideswerte Tat,
Doch schön ist's auch, der Taten stärkste Fülle
Durch würd'ge Lieder auf die Nachwelt bringen.⁷

Der Dichter ist in der Lage, der Heldentat noch mehr Glanz zu verleihen. Tassos

Gerusalemme libertata besingt bereits im "Ersten Gesang" den Feldherrn und dessen Waffen.

Doch selbst der Papst als höchste Instanz, von dem Tasso Schutz und Förderung der Kunst

¹ Ebd., S. 74.

² Vgl. Schulz, Karlheinz: Goethes und Goldonis *Torquato Tasso*, S. 180.

³ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 46.

⁴ Goethe: *Torquato Tasso*, S. 125.

⁵ Ebd., S. 126.

⁶ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 54 f.

⁷ Goethe: *Torquato Tasso*, S. 95.

erwartet, setzt die Kunst als reine Zierde herab. Antonio gibt die Sicht des Papstes wie folgt wieder:

Er schätzt die Kunst, sofern sie ziert, sein Rom
Verherrlicht und Palast und Tempel
Zu Wunderwerken dieser Erde macht.
In seiner Nähe darf nichts müßig sein!¹

Tasso wird damit konfrontiert, als Dichter ein Müßiggänger zu sein, denn er will mit seiner Poesie weder zieren noch vergnügen. Er dichtet um der Dichtung willen und existiert nur durch die Dichtung, ohne die sein Leben weder Sinn noch Bedeutung hätte. Außerhalb der Kunst wäre er gar nicht lebensfähig; sie schließt ihn regelrecht in sich ein und führt zu seiner Isolation, da "er mehr/ Die Einsamkeit als die Gesellschaft sucht"². Indem er die Gesellschaft anderer meidet, meidet er die Wirklichkeit, zu der er in einem völlig anderen Verhältnis steht als andere Menschen. Auf der einen Seite lebt Tasso als Künstler in seiner eigenen metaphysischen Sphäre an der Wirklichkeit vorbei:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
[...]
Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.³

Andererseits aber erfasst er, da er Dichter ist, die Natur in ihrer Ganzheit:

Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.⁴

Die von Tasso wahrgenommene Wirklichkeit wird von ihm in Form eines Ganzen erschlossen und zusammengefügt. Im Gegensatz zu den anderen erschließt sich ihm das wahre Wesen des Seins. "Die letzten Enden aller Dinge will/ Sein Geist zusammenfassen [...]"⁵, um dem Sein auf den Grund zu gehen.⁶ Sehen die anderen in Tasso nur den von der Welt abgekehrten Dichter, bemerkt die Prinzessin den Anker, der ihn noch in der Wirklichkeit hält, und sagt zu Leonore:

Du hast den Dichter fein und zart geschildert,
Der in den Reichen süßer Träume schwebt.
Allein mir scheint auch ihn das Wirkliche

¹ Ebd., S. 91.

² Ebd., S. 80.

³ Ebd., S. 77 f.

⁴ Ebd., S. 77.

⁵ Ebd., S. 131.

⁶ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 51 ff.

Gewaltsam anzuziehn und festzuhalten.
Die schönen Lieder, die an unsern Bäumen
Wir hin und wieder angeheftet finden,
Die, goldnen Äpfeln gleich, ein neu Hesperien
Uns duftend bilden, erkennst du sie nicht alle
Für holde Früchte einer wahren Liebe?¹

Die Liebe zur Prinzessin ist das, was außerhalb von Tassos Dichtung real existiert.² Allerdings hat diese Liebe keine Aussicht auf Verwirklichung, auch wenn die Liebe als solche Bezug auf etwas Reales nimmt, nämlich die Prinzessin. Es bleiben jedoch die Standesunterschiede bestehen, die einer Verbindung im Wege stehen. Der Versuch Tassos, die Prinzessin zu umarmen und dadurch die Grenzen einer platonischen Liebe zu überschreiten, scheitert durch Abweisung. Die Liebe stellt jedoch den Bezug zwischen Tassos Dichtung und der Wirklichkeit her. In der Prinzessin ist sein Ideal Realität:

Was auch in meinem Liede widerklingt,
Ich bin nur *einer, einer* alles schuldig!
Es schwebt kein geistig unbestimmtes Bild
Vor meiner Stirne, das der Seele bald
Sich überglänzend nahte, bald entzöge.
Mit meinen Augen hab' ich es gesehn,
Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne;
Was ich nach ihm gebildet, das wird bleiben:
Tancredens Heldenliebe zu Chlorinden,
Erminiens stille, nicht bemerkte Treue,
Sophroniens Großheit und Olindens Not,
Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.
Und was hat mehr das Recht, Jahrhunderte
Zu bleiben und im stillen fortzuwirken,
Als das Geheimnis einer edlen Liebe,
Dem holden Lied bescheiden anvertraut?³

Die Dichtung besingt folglich nicht etwas Imaginäres, sondern stellt die Wirklichkeit in ihrer Ursprünglichkeit dar. Das darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Tasso sich nur am Rande der Realität bewegt. Zwar wird dem Dichter generell die Fähigkeit zugeschrieben, die Wirklichkeit im Ganzen zu überschauen und das wahre Sein zu erfassen, doch ist er nicht wirklich bzw. gerade deshalb kein Teil der bedingten Wirklichkeit.⁴ In dieser Wirklichkeit ist nur der handelnde Mensch verankert.

¹ Goethe: Torquato Tasso, S. 78.

² Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 149.

³ Goethe: Torquato Tasso, S. 103.

⁴ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 56 ff. u. S. 149.

Der vor allem politisch handelnde Mensch bzw. die Realität manifestiert sich in der Figur des Staatssekretärs Antonio, der Tassos bisheriges Verständnis von Kunst und Leben verwirrt:

Ich will dir gern gestehn, es hat der Mann,
Der unerwartet zu uns trat, nicht sanft
Aus einem schönen Traum mich aufgeweckt;
Sein Wesen, seine Worte haben mich
So wunderbar getroffen, daß ich mehr
Als je mich doppelt fühle, mit mir selbst
Aufs neu' in streitender Verwirrung bin.¹

Noch bevor Tasso und Antonio vollends aneinander geraten, empfindet Tasso seinen "Unwert"², d. h. den fehlenden Platz der Kunst im Leben, die auf den ästhetischen Schein begrenzt wird. Das Bewusstsein seiner Ausgrenzung führt bei ihm nicht zu einem völligen Rückzug in die Kunst, sondern zu einer verstärkten Hinwendung zur Wirklichkeit, die auf den vom Handeln ausgeschlossenen Künstler eine Anziehungskraft ausübt. Die Begegnung mit Antonio ist nicht der Anlass seines Ausschlusses, sondern führt ihm erst vor Augen, dass der Dichter aus der Welt des Handelns und der Tat ausgeschlossen ist. Man involviert ihn nicht in das politische Geschehen, holt seine Meinung und seinen Rat nicht ein und nimmt ihn in dieser Hinsicht nicht einmal wahr. Über den Herzog Alfons klagt Tasso:

Hat er von seinem Staate je ein Wort,
Ein ernstes Wort mit mir gesprochen? Kam
Ein eigner Fall, worüber er sogar
In meiner Gegenwart mit seiner Schwester,
Mit andern sich beriet, mich fragt' er nie.
Da hieß es immer nur: Antonio kommt!
Man muß Antonio schreiben! Fragt Antonio!³

Wenn es um das politische Handeln geht, greift man auf Antonio zurück, während man Tasso nur dann hinzuzieht, wenn man sich mit der Kunst die Zeit vertreiben möchte. Der schlimmste Gedanke hieran ist, dass die Kunst in der tätigen Welt überflüssig und ohne Nutzen ist und die Freiheit, die Tasso am Hof gewährt wird, lediglich aus seiner unnützen Existenz resultiert. Mit der Ankunft Antonios verliert die Kunst Sinn und Wert für Tasso; seine Künstlerexistenz wird in ihren Grundfesten erschüttert und gefährdet:

Begierig horcht' ich auf, vernahm mit Lust
Die sichern Worte des erfahrenen Mannes;
Doch ach! je mehr ich horchte, mehr und mehr
Versank ich vor mir selbst, ich fürchtete,
Wie Echo an den Felsen zu verschwinden,

¹ Goethe: Torquato Tasso, S. 94.

² Ebd., S. 96.

³ Ebd., S. 137.

Ein Widerhall, ein Nichts, mich zu verlieren.¹

Tassos Bild ist zunächst aber ein ganz anderes. Er geht anfangs noch von einer Harmonie zwischen Kunst und Leben aus, die sich ablesen lässt an seiner Vorstellung einer Verbindung von Held und Dichter, vereinigt im Elysium:

O sah' ich die Heroen, die Poeten
Der alten Zeit um diesen Quell versammelt!
O sah' ich hier sie immer unzertrennlich,
Wie sie im Leben fest verbunden waren!
So bindet der Magnet durch seine Kraft
Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen,
Wie gleiches Streben Held und Dichter bindet.
Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
War der Betrachtung zweier Männer heilig,
Und Alexander in Elysium
Eilt, den Achill und den Homer zu suchen.
O daß ich gegenwärtig wäre, sie,
Die größten Seelen, nun vereint zu sehen!²

Die Einheit zwischen Held und Dichter ist deshalb von Bedeutung, weil sie vor allem auch über den Wert der Kunst entscheidet. Der eigentliche Konflikt mit Antonio bringt zum Ausdruck, dass keine Annäherung zwischen Dichter und Held, zwischen Kunst und Leben möglich ist. Die ganze Tragik des Stückes baut allein darauf auf und macht eine blutige Auseinandersetzung überflüssig. Tassos und Antonios Feindschaft rührt allein daher, dass "die Natur/ Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte"³. Die Verbindung zwischen Held und Dichter ist vielmehr ein Zustand der goldenen Zeit und dadurch Ideal und Utopie. Tassos Unglück liegt in dem Wunsch begründet, dieses Ideal in der Wirklichkeit realisieren und Dichter und Held in einem sein zu wollen.

Die Annäherung Tassos an Antonio stellt einen Annäherungsversuch an die Wirklichkeit dar, so dass die Zurückweisung durch den Staatssekretär gleichbedeutend ist mit einer Grenzziehung zwischen Kunst und Leben. Tasso reagiert mit einer Herausforderung Antonios und damit mit einer Herausforderung der Wirklichkeit. Indem Antonio jedoch nicht darauf eingeht und der Herzog ihn im Grunde wie ein unmündiges Kind auf sein Zimmer verbannt, wird Tasso auch hier das Handeln untersagt. Er ist nicht in der Lage, diesen Widerstand der Wirklichkeit zu überwinden und zu brechen.

Obwohl ihm die Wirklichkeit den Rücken kehrt, ist er aber zur gleichen Zeit von ihr abhängig. Einerseits vernichtet sie ihn, andererseits muss er sich am Ende an ihr festhalten,

¹ Ebd., S. 95.

² Ebd., S. 88.

³ Ebd., S. 119.

um nicht ganz unterzugehen. So bleibt die Realität auch für die Existenz des Dichters von Bedeutung:

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.¹

Tasso will weder die Kunst über das Leben stellen, noch will er die Wirklichkeit vernichten oder die Welt poetisieren. Sein Anliegen ist die harmonische Einheit zwischen Kunst und Leben, eine Gleichrangigkeit zwischen Dichter und Held. Obwohl Tasso ein isoliertes Dichterdasein führt, verachtet er die Wirklichkeit nicht. Im Gegensatz dazu erkennt Antonio den durch den Lorbeerkranz zum Ausdruck gebrachten Rang der Dichtung nicht an, weil das Dichten aus seiner Sicht keine Leistung darstellt. Dem in der Wirklichkeit verwurzelten handelnden Menschen stellt er den Dichter als Müßiggänger und dadurch den Nutzen der Nutzlosigkeit entgegen. Was die Ästhetik als das eigentliche Merkmal des Schönen und der Kunst herausstellt, ist Antonio Stein des Anstoßes:

Allein gestehe, wenn ein wackrer Mann
Mit heißer Stirn von saurer Arbeit kommt
Und spät am Abend in ersehntem Schatten
Zu neuer Mühe auszuruhen denkt
Und findet dann von einem Müßiggänger
Den Schatten breit besessen, soll er nicht
Auch etwas Menschlich in dem Busen fühlen?²

Antonio sieht durch Tasso einen Platz besetzt, der eigentlich dem tätigen Menschen gebührt. Den Anspruch auf Ehre und Ruhm gesteht er nur dem Helden zu. Deshalb hält er den Lorbeerkranz, der zur gleichen Zeit auch eine Auszeichnung des Helden darstellt, für eine übertriebene Geste, die eher dem tätigen Menschen als dem Dichter zusteht.³ Mit Verachtung sagt er über die Auszeichnung des Dichters:

Der Wille lockt die Taten nicht herbei;
Der Mut stellt sich die Wege kürzer vor.
Wer angelangt am Ziel ist, wird gekrönt,
Und oft entbehrt ein Würd'ger eine Krone.
Doch gibt es leichte Kränze, Kränze gibt es
Von sehr verschiedner Art: sie lassen sich
Oft im Spazierengehn bequem erreichen.⁴

¹ Ebd., S. 167.

² Ebd., S. 127.

³ Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 107.

⁴ Goethe: *Torquato Tasso*, S. 108.

Gerade der Lorbeerkranz wird zum Streitpunkt, auf den sowohl Antonio als Held als auch Tasso als Dichter Anspruch erheben. Wenngleich sich Tasso zunächst der Ehrung durch den Lorbeerkranz für unwürdig hält, macht er Antonio gegenüber seine vollen Ansprüche auf den Kranz geltend, was jedoch keinen Widerspruch in seinem Verhalten darstellt. Denn als die Prinzessin ihn bekränzt, geht es um die Ehrung Tassos als Individuum. Als Dichter sieht er sich diesem höchsten Ziel noch fern. Seine Ablehnung des Lorbeerkranzes bezieht er lediglich auf seine eigene Person, nicht aber auf die Kunst insgesamt. Was jedoch den Konflikt mit Antonio angeht, so spricht dieser der Dichtung und der ganzen Kunst, die er für bloße Zierde hält, jeglichen Anspruch auf den Kranz ab. In diesem Fall muss Tasso den Kranz für sich beanspruchen, denn hier geht es um die Frage, ob der Kranz dem Dichter grundsätzlich zusteht, was Antonio verneint. Es geht nicht darum, dass Antonio den Dichter Tasso in Zweifel zieht, sondern die Dichtung überhaupt. Antonios Kritik lautet nicht, dass Tasso den Lorbeerkranz nicht verdient, sondern dass er der Kunst grundsätzlich nicht zusteht. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, werden die folgenden Worte Tassos an Antonio verständlich und stehen nicht im Widerspruch zu seiner anfänglichen Ablehnung der Bekränzung:

[...] Verschwende nicht
Die Pfeile deiner Augen, deiner Zunge!
Du richtest sie vergebens nach dem Kranze,
Dem unverwelklichen, auf meinem Haupt.
Sei erst so groß, mir ihn nicht zu beneiden!
Dann darfst du mir vielleicht ihn streitig machen.
Ich acht' ihn heilig und das höchste Gut.
Doch zeige mir den Mann, der das erreicht,
Wonach ich strebe, zeige mir den Helden,
Von dem mir die Geschichten nur erzählten;
Den Dichter stell' mir vor, der sich Homerem,
Virgilen sich vergleichen darf, ja, was
Noch mehr gesagt ist, zeige mir den Mann,
Der dreifach diesen Lohn verdiente, den
Die schöne Krone dreifach mehr als mich
Beschämte: dann sollst du mich knieend sehn
Vor jener Gottheit, die mich so begabte;
Nicht eher stünd' ich auf, bis sie die Zierde
Von meinem Haupt auf seins hinüber drückte.¹

Die Sicht Tassos und Antonios auf den Kranz verdeutlicht, dass keine Annäherung zwischen Kunst und Leben möglich ist. Tasso ist auch nicht in der Lage, der Kunst zu entsagen und einen Platz in der Wirklichkeit einzunehmen wie Wilhelm, weil er sein Künstlertum als wahrer Künstler nicht abstreifen kann. Außerhalb des ästhetischen Bereichs ist er nicht

¹ Ebd., S. 109.

existenzfähig. So lange er aber nicht akzeptiert, dass der ästhetische Bereich außerhalb der Wirklichkeit steht, bleibt er eine leidende Künstlerexistenz.

4.2.4 Die Künstler und Schillers Kunstprogramm

Das Besondere an Schillers 1789 erschienenem Gedicht *Die Künstler* ist, dass es seinen ästhetischen Hauptschriften zeitlich vorausgeht und vor allem den *Ästhetischen Briefen* zum Teil vorgreift.¹ Auch wenn der ästhetische Standpunkt des Gedichts nicht vollkommen deckungsgleich ist mit den späteren ästhetischen Schriften, hält Schiller auch nach Jahren vieles aus den *Künstlern* für wahr, was er in einem Brief an Körner festhält: "Doch muß ich gestehen, daß ich noch sehr viel philosophisch richtiges in den Künstlern finde und darüber ordentlich verwundert bin."² In einem anderen Brief erwähnt Schiller, dass in den *Ästhetischen Briefen* "die reichhaltigsten Ideen aus den Künstlern philosophisch ausgeführt sind"³. Was Schiller als philosophisch richtig bezeichnet, macht aus dem Gedicht eher einen ästhetiktheoretischen als einen lyrischen Text, was bereits von seinen Zeitgenossen konstatiert wird. Sein Gedicht in Schutz nehmend, schreibt Schiller an Körner: "Es ist ein *Gedicht* und keine Philosophie in Versen; und es ist *dadurch* kein schlechteres Gedicht, wodurch es mehr als ein Gedicht ist."⁴ Die Forschung hat sich bislang in der Regel davor gesträubt, es als Gedicht zu analysieren, sondern es als Theorie behandelt. Auch die Form des Gedichts verstärkt diesen Eindruck.⁵ Schillers Intention scheint also weniger eine poetische als vielmehr eine philosophische zu sein, wie es bei vielen seiner Gedichte der Fall ist, was ihm letztlich den Begriff der Gedanken- bzw. Ideenlyrik eingehandelt hat. *Die Künstler* sind ein Paradebeispiel dafür, wie eng verflochten Ästhetik und Dichtung sein können, was die Rezeption durchaus erschweren kann. Während nämlich ein Roman wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* oder eine Tragödie wie *Torquato Tasso* dem ästhetisch unerfahrenen Rezipienten zumindest noch eine Handlung bieten können, ist ein Gedicht wie *Die Künstler* ohne den

¹ Vgl. Costazza, Alessandro: "Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt/ Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,/ Das malerische Tal – auf einmal zeigt." Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*. In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans Jürgen Schings. Hg. v. Peter-André Alt u. a. Würzburg 2002, S. 239-273, hier S. 239 (Künftig zitiert: Costazza: Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*).

² Schiller an Körner (27.5.1793), NA 26, S. 243.

³ Schiller an Körner (10.12.1793), NA 26, S. 336.

⁴ Schiller an Körner (9.3.1789). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 25: Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.1.1788-28.2.1790. Hg. v. Eberhard Haufe. Weimar 1979, S. 220 (Künftig zitiert: Schiller an Körner, NA 25).

⁵ Vgl. Bernauer, Joachim: "Schöne Welt, wo bist du?". Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. Berliner Diss. Berlin 1995 (= Philologische Studien und Quellen 138), S. 148 ff (Künftig zitiert: Bernauer).

Bezug zu Schillers Ästhetik nicht zu verstehen. Das Wissen um Schillers ästhetischen Standpunkt wird so zur Voraussetzung der Rezeption.

Die philosophische Kernaussage der *Künstler* lautet, dass die Entwicklung der Menschheit auf Kunst und Künstler zurückzuführen ist. Bei aller Veränderung der Welt stellt die Kunst eine Konstante dar, die Wahrheit und Sittlichkeit bewahrt und den Menschen in einen harmonischen Endzustand führt. Schiller legt hier das Schicksal der Menschheit, d. h. "Der Menschheit Würde"¹, vollständig in die Hände der Künstler. Eine Welt ohne Kunst und Künstler ist eine Welt ohne Menschen.

Man trifft in den *Künstlern* auf eine Dreiteilung der Menschheitsgeschichte. Diese beginnt mit der Verwilderung, erreicht das Stadium der Vernunft und endet im harmonischen Endzustand. Folglich ist die Zeit der Vernunft, von der Schiller in der ersten Strophe so rühmend spricht, noch gar nicht das Ziel, sondern nur die zweite, von Wissenschaft geprägte Stufe, auf die wieder Schönheit folgen wird.² Das Gedicht geht bis auf die Anfänge der Menschheit zurück, als Gott den Menschen mit der Verbannung aus dem Paradies "in die Sterblichkeit verwies"³, und beschreibt die Situation vor und nach dem Einfluss von Kunst. Die erste Stufe der Menschheit war die Stufe roher Verwilderung jenseits von Kunst und Kultur. Dieser Zustand des Wilden war ein Zustand des Zwanges und gekennzeichnet durch die Unterwerfung des Menschen unter die sinnliche Welt, die unterjochend auf ihn einwirkte und ihn seiner Freiheit beraubte:

- So stand die Schöpfung vor dem Wilden.
Durch der Begierde blinde Fessel nur
An die Erscheinungen gebunden,
Entfloh ihm, ungenossen, unempfunden,
Die schöne Seele der Natur.⁴

Völlig eingenommen von der dinglichen Welt, war der verwilderte Mensch blind für den wahren Geist der Natur, für das Metaphysische des Seins und damit für wahre Erkenntnis. Noch war der Mensch nicht durch Kultur geprägt und unterlag den Zwängen und der Willkür der Natur. Es ist derselbe Zustand des Wilden, den Schiller später ganz ähnlich in seinen *Ästhetischen Briefen* aufgreift und beschreibt. Die Kunst löste den Menschen von diesen

¹ Schiller: Die Künstler. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlaß. (Text). Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1983, S. 395 (Künftig zitiert: Schiller: Die Künstler).

² Vgl. David, Claude: Ordnung des Kunstwerks. Aufsätze zur deutschsprachigen Literatur zwischen Goethe und Kafka. Göttingen 1983, S. 47 (Künftig zitiert: David).

³ Schiller: Die Künstler, S. 384.

⁴ Ebd., S. 386.

Fesseln der Natur und führte ihn zur Kultur – eine Leistung, die ausschließlich auf die Künstler und nicht etwa auf den wissenschaftlichen Fortschritt zurückgeführt wird:

Jetzt wand sich von dem Sinnenschlafe
Die freie schöne Seele los,
Durch euch entfesselt, sprang der Sklave
Der Sorge in der Freude Schoos.
Jetzt fiel der Thierheit dumpfe Schranke,
Und Menschheit trat auf die entwölkte Stirn,
Und der erhab'ne Fremdling, der Gedanke,
Sprang aus dem staunenden Gehirn.
Jetzt stand der Mensch [...]¹

Explizit heißt das, dass der Mensch ohne die Künstler die Stufe der Verwilderung nicht überschritten und die Menschheit sich nicht weiterentwickelt hätte. Kunst war die Voraussetzung dafür, dass die Menschheit ihre "Millionen Ketten fallen"² ließ und Sklaverei durch "Menschenrecht"³ ersetzt wurde. Die Berührung mit Kunst gleicht einem Erwachen aus einem Zustand, der nicht als eigentliches Sein, sondern nur als "Sinnenschlafe" aufgefasst wird. Allein die Kunst beendete die Gefangenschaft des Menschen in der Sinnenwelt; er wurde nur durch sie Mensch, die ihm erstmals die Ideenwelt zugänglich machte, indem sie ihm "Elysium auf seine Kerkerwand"⁴ malte. Mit "lieblichem Betrüge"⁵, d. h. im ästhetischen Schein, führt die Kunst dem Menschen, dem die sinnliche Welt ein Ort der Verbannung ist, das Ideal vor, zu dem sie hinleiten will. Bereits in der vorkulturellen Phase der Menschheit hatten die Künstler die Veranlagung des Menschen zum Reich der Ideen, d. h. "Den edeln Keim der Geisterliebe"⁶, erkannt und mit "dem ersten Hirtenlied"⁷ gefördert.

Warum nun gerade die Künstler die positive Entwicklung der Menschheit einleiten und zum Ziel hinleiten, liegt an der Erkenntnis vermittelnden Leistung von Kunst. Sie ist nicht nur ein möglicher, sondern der einzig mögliche Weg zur Erkenntnis:

Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntniß Land.
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Uebt sich am Reize der Verstand.
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süßem Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,

¹ Ebd., S. 388.

² Ebd., S. 393.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 385.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 388.

⁷ Ebd.

Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.¹

Allerdings lässt Schiller in seinem Gedicht offen, was aus der Kunst wird, wenn der Endzustand erst einmal erreicht ist. Denn auf der einen Seite ist die Kunst für die Entwicklung der Menschheit obligatorisch, auf der anderen Seite aber überflüssig, sobald der Mensch seine Kräfte entfaltet und die höchste Erkenntnisstufe erreicht hat.² Es sei hier daran erinnert, dass auch in den *Ästhetischen Briefen* der ästhetische Zustand eine notwendige Mittelstellung einnimmt, um den Naturstaat in einen Vernunftstaat umzuwandeln. Auch da stellt sich die Frage, wo die Kunst bleibt, wenn das Ziel erst einmal verwirklicht ist.

Die zuvor zitierte Strophe macht deutlich, dass der Mensch erst durch eine ästhetische Erziehung wahre Erkenntnis erlangt, wobei Schiller hier noch nicht explizit von ästhetischer Erziehung spricht. Die Kunst fördert die Vermögen des Menschen und bereitet ihn langsam auf das Höhere vor, ohne ihn mit Gewalt aus seinem primitiven Zustand herauszureißen. Der Mensch übt sich am Schönen, das nicht die Erkenntnis selbst darstellt, sondern zu dieser hinführt und deshalb von Schiller als Tor bezeichnet wird, das jeder Mensch passieren muss, der in das Land der Erkenntnis will. Behutsam wird der Mensch vom Schönen, das die Geheimnisse der Welt in leichten Rätseln sichtbar macht, von der sinnlichen Welt weggeführt und im Schein der Kunst in die richtige Richtung positioniert, ohne dass der Mensch die Pflichten als Zwänge empfindet. So heißt es über die Kunst:

Die frühe schon der künft'gen Geisterwürde,
Dein junges Herz im Stillen zugekehrt,
Und die befleckende Begierde
Von deinem zarten Busen abgewehrt,
Die Gütige, die deine Jugend
In hohen Pflichten spielend unterwies
Und das Geheimniß der erhab'nen Tugend
In leichten Räthseln dich errathen ließ,
[...]³

Nicht die Vernunft, sondern das Schöne führt den Menschen aus seiner Unmündigkeit heraus, da es der Vernunft um Jahrtausende voraus ist. Was sich die Vernunft erst im Laufe der Zeit an Wahrheiten und Erkenntnissen mühselig aneignen musste, "Lag im Symbol des Schönen und des Großen/ Voraus geoffenbart dem kindlichen Verstand"⁴. Die ästhetische Erkenntnis liegt also vor aller rationalen Erkenntnis, "Eh vor des Denkers Geist der kühne/ Begriff des

¹ Ebd., S. 384.

² Vgl. Costazza: Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*, S. 250 f.

³ Schiller: *Die Künstler*, S. 383.

⁴ Ebd., S. 384.

ew'gen Raumes stand"¹. Gerade die Dichtung antizipiert in ihren Werken, was dem Menschen bis dahin noch verborgen ist.

Daher ist es der Kunst auch möglich, den Menschen in die richtigen Bahnen zu lenken, weil sie bereits um das Endziel weiß. Dem liegt ein besonderes geschichtliches Verständnis zugrunde, nämlich dass sich die Menschheit in ihrem Verlauf grundsätzlich auf einen Endzustand zu bewegt, für den der Mensch bestimmt ist. Und die Dichtung steht im Dienste dieser Bestimmung:

Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie!²

Der Ausdruck "Weltenplane" macht deutlich, dass die Dichtung einem vorgezeichneten Plan folgt, der die Wahrheit in sich birgt – ein Plan, der dem Sein zugrunde liegt. Es soll der Eindruck vermittelt werden, dass der Künstler ein Auserwählter ist, der von einer höheren Macht gelenkt wird. Darauf weisen auch die folgenden Zeilen hin:

Freut euch der ehrenvollen Stufe,
Worauf die hohe Ordnung euch gestellt!
In die erhab'ne Geisterwelt
War't ihr der Menschheit erste Stufe!³

Folglich kann die Dichtung sich nicht irren; Kunst und Künstler sind unfehlbar: "Was schöne Seelen schön empfunden,/ Muß trefflich und vollkommen seyn."⁴ Überhaupt werden Schönheit und Wahrheit miteinander gleichgesetzt: "Was wir als Schönheit hier empfunden,/ Wird einst als Wahrheit uns entgegen gehn."⁵ Schönheit ist Wahrheit. Darüber hinaus bewahrt sie diese in Zeiten des Verfalls, so dass die Wahrheit in der Dichtung überdauern kann und sozusagen für die Menschen ästhetisch konserviert wird:

Von ihrer Zeit verstoßen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte,
Und finde Schutz in der Camönen Chor.⁶

Aus diesem Grund liegt das Schicksal der Menschheit in Händen der Dichter als Bewahrer von Wahrheit und Sittlichkeit. Je nachdem, wie stark der Einfluss von Kunst und Künstler ist, ist die Menschheit entweder in einem Auf- oder in einem Abstieg begriffen⁷:

¹ Ebd.

² Ebd., S. 395.

³ Ebd., S. 385.

⁴ Ebd., S. 396.

⁵ Ebd., S. 384.

⁶ Ebd., S. 395.

⁷ Vgl. Bernauer, S. 152.

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!¹

Schon zweimal haben es die Künstler vermocht, die Menschheit zu erheben, und zwar in der Antike und in der Renaissance²:

Als durch der Zeiten stillen Sieg
Des Lebens Blüte von der Wange,
Die Stärke von den Gliedern wich,
Und traurig, mit entnervtem Gange,
Der Greis an seinem Stabe schlich.
Da reichtet ihr aus frischer Quelle
Dem Lechzenden die Lebenswelle,
Zweimal verjüngte sich die Zeit,
Zweimal von Saamen, die ihr ausgestreut.³

Also kann durch die Kunst jederzeit eine neue Blüte eingeleitet werden, selbst wenn alles um sie herum dem Verfall ausgesetzt ist. In der Kunst liegt die Kraft der Erneuerung eines Zeitalters. Das heißt, die Kunst beendete nicht nur den verwilderten Zustand des Menschen, der jeder Ordnung vorausging, sondern stellt die kulturelle Höhe des Menschen nach einem Verfall auch wieder her.

Die Künstler sind nicht in ihrem Jahrhundert gefangen, sondern blicken bereits auf den zu erreichenden Endzustand. Diese Ahnung soll in den Kunstwerken wiedergegeben werden, so dass den Künstlern in der letzten Strophe aufgetragen wird:

Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf!
Fern dämm're schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.⁴

Hier wird die Fähigkeit des Künstlers zum Ausdruck gebracht, die Wirklichkeit in ihrer Ganzheit zu überschauen, ohne in den Kategorien von Raum und Zeit eingebunden zu sein. Diese Ganzheit entzieht sich dem Verständnis des nicht künstlerischen Menschen, der die Welt nicht so weit überblicken kann. In der Dichtung wird das für ihn schwer Fassliche jedoch verständlich und komprimiert dargeboten⁵:

Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weiten Fernen auseinander zieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange

¹ Schiller: Die Künstler, S. 395.

² Vgl. Pelzer, Barthold: Schillers *Die Künstler*. Ein Gedicht im Spannungsfeld unterschiedlicher Erkenntnismodi. Kunst – Geschichte – Wissenschaft. In: Wissenschaft – Technik – Kunst. Interpretation – Strukturen – Wechselwirkungen. Hg. v. Eberhard Knoblauch. Wiesbaden 1997, S. 165-181, hier S. 172 (Künftig zitiert: Pelzer).

³ Schiller: Die Künstler, S. 393.

⁴ Ebd., S. 396.

⁵ Vgl. Pelzer, S. 170.

Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.¹

Der Künstler fügt alles zu einem harmonischen und wahrnehmbaren Ganzen zusammen. Anders ausgedrückt, bringt das Schöne die Wahrheit, die hinter der Wirklichkeit steckt, zum Vorschein und macht sie dem Menschen zugänglich. Denn die Künstler sind die Einzigen, denen sich die Wahrheit ohne einen Schleier zeigt: "Vor deren Aug' allein sie hüllenlos erscheint,/ Die sie in sanftem Bund um sich vereint!"² Wahrheit muss im Mantel der Schönheit erscheinen, damit der menschliche Verstand sie überhaupt begreifen kann, weil sie als unmittelbare Wahrheit seine Kapazitäten übersteigt. Denn im Gegensatz zur Wahrheit ist Schönheit das, was alle Menschen verstehen können:

Der Anmuth Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehn.
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegen gehn.³

Selbst die Wissenschaft bedarf der Kunst, um einen ganzheitlichen Blick auf die Wirklichkeit zu gewinnen, denn sie kann immer nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit bieten:

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt seyn –
Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt,
Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,
Das mahlerische Thal - auf einmal zeigt.⁴

Jede Alternative zur Kunst ist also ausgeschlossen; Kunst ist der einzige Schlüssel zur Welt. Die Künstler führen den Wissenschaftler auf den "Hügel", von wo aus er die Welt in ihrer Gesamtheit überblicken kann. Vor dem Hintergrund, dass das Schöne den einzigen Eingang zur Erkenntnis darstellt, muss die Wissenschaft dieses Tor natürlich auch durchschreiten, so dass die Kunst auch eine Voraussetzung der Wissenschaft ist, mehr noch, Schiller geht in seinem Gedicht so weit zu sagen, dass die Wissenschaft zur Kunst werden muss.⁵ Jegliche kulturelle Entwicklung und jeglicher wissenschaftliche Fortschritt sind somit auf die Kunst zurückzuführen – eine Meinung, die nicht auf jedermanns Zustimmung stieß. Wieland beispielsweise kritisierte die Rolle, die das Gedicht der Kunst zuschreibt, weil die Kunst hier Kultur und Wissenschaft untergeordnet wird und lediglich die Rolle des Wegbereiters

¹ Schiller: Die Künstler, S. 389.

² Ebd., S. 385.

³ Ebd., S. 384.

⁴ Ebd., S. 394.

⁵ Vgl. Costazza: Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*, S. 259.

einnimmt.¹ Ganz so verhält es sich jedoch nicht. Nachdem die Künstler der Wissenschaft den Weg frei gemacht haben, wird sie ermahnt, nicht zu vergessen, wer ihr ihre Errungenschaften erst ermöglicht hat. Denn sie neigt dazu, der Kunst eine der Wissenschaft untergeordnete Rolle zuzuschreiben:

Wenn auf des Denkens frei gegeben Bahnen
Der Forscher jetzt mit kühnem Glücke schweift,
Und, trunken von siegrufenden Päanen,
Mit rascher Hand schon nach der Krone greift;
Wenn er mit niederm Söldnerslohne
Den edlen Führer zu entlassen glaubt;
Und neben dem geträumten Throne
Der Kunst den ersten Sklavenplatz erlaubt:
[...]²

Das eigentliche Verdienst gebührt nicht den Forschern, sondern den Künstlern, mit denen die Entwicklung der Menschheit überhaupt erst begonnen hat und mit denen sie auch abschließen wird:

Mit euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur,
Mit euch, dem freud'gen Aerntekranze,
Schließt die vollendende Natur.³

Nicht nur die Menschheit, sondern auch die Kunst macht eine Entwicklung durch:

Die Auswahl einer Blumenflur
Mit weiser Wahl in einen Straus gebunden –
So trat die erste Kunst aus der Natur;
Jetzt wurden Sträuße schon in einen Kranz gewunden,
Und eine zweite, höh're Kunst entstand
Aus Schöpfungen der Menschhand.⁴

Die Anfänge der Kunst waren einfach und unmittelbar aus der Natur entlehnt. Der Künstler traf lediglich eine Auswahl dessen, was er in der Natur vorfand, und fügte es zusammen. Es handelt sich hier um die erste Stufe der Kunst. Auf ihr baut die höhere Kunst auf, die nicht mehr auf die Natur zurückgreift, sondern das, was schon an Kunst vorhanden ist, zu immer komplexeren Hervorbringungen gestaltet. Das heißt, auch die Kunst schreitet fort, zieht immer breitere Bahnen und ist stets steigerungsfähig:

Doch höher stets, zu immer höhern Höhen
Schwang sich der schaffende Genie.
Schon sieht man Schöpfungen aus Schöpfungen erstehen,
Aus Harmonieen Harmonie.⁵

¹ Vgl. David, S. 46.

² Schiller: Die Künstler, S. 394.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 387.

⁵ Ebd., S. 390.

Und in der Strophe darauf wird das gemeinsame progressive Fortschreiten von Kunst und Wissenschaft zum Ausdruck gebracht:

Der fortgeschritt'ne Mensch trägt auf erhob'nen Schwingen
Dankbar die Kunst mit sich empor,
Und neue Schönheitswelten springen
Aus der bereicherten Natur hervor.¹

Den Fortschrittsgedanken hält Schiller nicht nur in seinem Gedicht fest; er ist fester Bestandteil seiner ganzen Ästhetik und wird zum Kennzeichen des modernen Menschen, der keine Begrenzung kennt. Doch im Gegensatz zu den *Ästhetischen Briefen* erfährt der moderne Mensch noch eine positive Deutung im Gedicht. Hier heißt es unmittelbar in der ersten Strophe:

Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige,
In edler stolzer Männlichkeit,
Mit aufgeschloß'nem Sinn, mit Geistesfülle,
Voll milden Ernsts, in thatenreicher Stille,
Der reifste Sohn der Zeit,
Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze
Durch Sanftmuth groß, und reich durch Schätze,
Die lange Zeit dein Busen dir verschwieg,
Herr der Natur, die deine Fesseln liebet,
Die deine Kraft in tausend Kämpfen übet,
Und prangend unter dir aus der Verwirrung stieg!²

Dieses Menschenbild macht später einer viel nüchterneren Betrachtung Platz, und zwar nach der Französischen Revolution und dem anschließenden Jakobinerterror. Der Lobgesang auf den modernen Menschen klingt ab und wird von Überlegungen und Fragen verdrängt, wie der moderne Mensch aus seiner Barbarei herausgeführt werden kann. Was aber bei aller ästhetischen Veränderung und Entwicklung Schillers bis zum Ende bleibt, ist die existentielle Bedeutung der Kunst für die Menschheit.

4.2.5 Das romantische Kunstprogramm in *Franz Sternbalds Wanderungen*

Ludwig Tieck gehört zu jenen Autoren, die sich weniger auf dem Gebiet der ästhetischen Theorie betätigt haben als vielmehr in der literarischen Praxis, was jedoch nicht bedeutet, dass bei ihm kein ästhetischer Kontext vorhanden ist. Sein 1798 erschienener und Fragment gebliebener Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* gibt nicht nur den romantischen

¹ Ebd.

² Ebd., S. 383.

Standpunkt wieder, sondern hat ihn wesentlich mitgeprägt. Dass der Roman ein ästhetisches Anliegen hat, geht bereits aus der Vorrede hervor. Dort heißt es:

Am meisten habe ich bei diesem Werke meiner Laune an Euch, ihr Jünger der Kunst, gedacht, die Ihr Euch mit unermüdetem Streben zu den großen Meisterwerken hinandrängen wollet, die Ihr Euer wechselndes Gemüt und die wunderbaren Stimmungen, die Euch beherrschen, nicht begreift, die Ihr gern die Widersprüche lösen möchtet, die Euch in manchen Stunden ängstigen.¹

Kaum ein anderer Roman ist so mit Kunstgesprächen angefüllt wie der *Franz Sternbald*, der das Thema "Kunst" auch durchweg beibehält. Es bleibt in der gesamten Handlung präsent. Im Grunde ist dieser Roman, der ohnehin nur wenig Handlung aufweist, vor allem in Bezug auf die romantische Kunstauffassung interessant. Bereits der Zusatz, dass es sich um einen altdeutschen Roman handelt, kennzeichnet den *Franz Sternbald* als romantischen Roman, dessen Handlung in einer Hochphase der Bildkunst spielt und in die Zeit Albrecht Dürers fällt. Der Romanheld Franz wird als Schüler des von den Romantikern verehrten Renaissancemalers dargestellt. Die Einbettung in die Renaissancezeit mit Mittelalteratmosphäre² bietet mehr Spielraum für eine Verklärung der Wirklichkeit, wie man sie beispielsweise auch in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* beobachten kann. Diese Verklärung der Wirklichkeit führt dazu, dass der Konflikt zwischen Wirklichkeit und Kunst im *Franz Sternbald* nicht durchbricht wie etwa im *Wilhelm Meister*, da sich Franz in einer weitgehend poetisierten Welt bewegt. Verschiedene Themen romantischer Ästhetik werden angesprochen, doch besonders sticht die Sehnsucht nach einem Ideal hervor, die als eigentlicher Motor der Wanderschaft gesehen werden kann.

Der Versuch des Künstlers, sein Künstlertum zu vollenden, ist fast immer an eine Wanderschaft geknüpft – so auch im *Franz Sternbald*. Der Höhepunkt einer solchen künstlerischen Reise ist Italien, Wohnstätte der Kunst, wo der Künstler hofft, seine künstlerische Ausbildung abzuschließen. Auch für Franz ist Italien "das hohe gelobte Land"³ der Kunst, zu dem er aufbricht und wofür er die Trennung von seinem Meister Albrecht Dürer in Kauf nimmt. Die Wanderschaft ist nicht nur an Italien im Allgemeinen, sondern an Raffael

¹ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 9.

² Die Romantikforschung arbeitet mehrheitlich mit dem Begriff des Mittelalters und sieht die Handlung des *Franz Sternbald* im Mittelalter spielen, obwohl dies streng genommen nicht der Fall ist. Dürers Kunst ist Renaissancekunst. Silvio Vietta bemängelt, dass die Forschung nicht mit dem richtigen Begriff der Renaissance arbeitet, den die Romantik selbst noch nicht kannte und nur deshalb vom Mittelalter sprach.

Vgl. Vietta, Silvio: *Romantik und Renaissance – Einführung*: In: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart u. a 1994, S. 1-14, hier S. 1 f. (Künftig zitiert: Vietta).

³ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 14.

im Besonderen geknüpft, den Franz dort zu treffen hofft. Der italienische Renaissancemaler verkörpert das Ideal der Kunst. Er ist jedoch bereits tot, bevor Franz nach Italien kommt. Der Roman wirft die grundsätzliche ästhetische Frage auf, inwiefern der Besuch Italiens eine Voraussetzung künstlerischer Existenz darstellt. Einerseits bricht Franz nach Italien auf, um als Meister zurückzukehren, andererseits ist der von ihm verehrte Dürer nie in Italien gewesen, ohne dass Franz ihm deshalb sein künstlerisches Genie in irgendeiner Form abspräche. Der Wandertrieb nach Italien zeichnet im *Franz Sternbald* den noch ungefestigten Künstler aus, während sich die wahren Meister Albrecht Dürer und Lukas von Leyden dem eigentlichen Kunstschaffen zuwenden. So sagt Lukas:

Von der frühesten Jugend habe ich einen heftigen Trieb in mir empfunden, zu bilden und ein Künstler zu sein; aber von je an lag mir die Nachahmung klar im Sinne, daß ich nie zweifelhaft war oder zögerte, was aus einer Zeichnung werden sollte. Schon während der Arbeit lag mir dann ein anderer Entwurf schon ganz deutlich im Kopfe, den ich aber so schnell und ebenso unverzagt als den vorigen ausführte, und so sind meine zahlreichen Werke entstanden, ob ich gleich noch nicht alt bin.¹

Die Kunstproduktion hat sowohl bei Dürer als auch bei Lukas Priorität. Sie sind frei von der romantischen Produktionsblockade, gegen die Franz zu kämpfen hat.² Über Italien sagt Lukas: "Ich habe mich von jeher über die Künstler gewundert, die Wallfahrten nach Italien wie nach einem gelobten Lande der Kunst anstellen [...]."³ Hier erteilt der schaffende Künstler eine klare Absage an die antike Kunst als absoluten Maßstab und bringt Herders historischen Relativismus zum Ausdruck, wonach jedes Land entsprechend den gegebenen Bedingungen seine eigenen Künstler hervorbringt und seine eigene landesspezifische Kunstblüte erreicht. Und so führt Lukas gegenüber Franz weiter aus:

Nicht als ob ich die großen Künstler Italiens nicht schätzte und liebte, aber man mag sagen, was man will, so hat doch jedes Land seine eigene Kunst, und es ist gut, daß es sie hat. Ein Meister tritt dann in die Fußstapfen des andern und verbessert, was bei ihm etwa noch mangelhaft war; was dem ersten schwer war, wird dem zweiten und dritten leicht, und so wird die vaterländische Kunst endlich zur höchsten Vortrefflichkeit hingeführt. Wir sind einmal keine Italiener, und ein Italiener wird nimmermehr deutsch empfinden. Wenn ich Euch also raten soll, so stellt lieber Eure Reise nach Italien ganz ein und bleibt im Vaterlande, denn was wollt Ihr dort? Meint Ihr, Ihr werdet die italienischen Bilder mit einem andern als einem deutschen Auge sehen können? so wie auch kein Italiener die Kraft und Vortrefflichkeit Eures Albert Dürer jemals erkennen wird; es sind widerstrebende Naturen, die sich niemals in demselben Mittelpunkte vereinigen können.⁴

¹ Ebd., S. 99.

² Vgl. Deibl, Maria: Die Gestalt des bildenden Künstlers in der romantischen Dichtung. Diss. masch. Wien 1954, S. 145 (Künftig zitiert: Deibl).

³ Tieck: Franz Sternbald, S. 100.

⁴ Ebd., S. 100 f.

Dürer sagt diesbezüglich: "Aus wem ein guter Maler werden soll, der wird es gewiß, er mag in Deutschland bleiben oder nicht."¹ Wer also zum Künstler geboren ist, der ist es mit oder ohne Italien. Allerdings macht Dürer die Einschränkung, "daß es Kunstgeister gibt, denen der Anblick des Mannigfaltigen ungemein zustatten kömmt, in denen immer neue Bildungen entstehn, wenn sie das Neue sehn"². Zudem schreibt er in seinem Brief an Franz, der dem Treffen in Leyden zuvorgeht:

Suche recht viel zu sehen, und betrachte alle Kunstsachen genau und wohl, dadurch wirst Du Dich endlich gewöhnen, mit Sicherheit selbst zu arbeiten und zu erfinden [...].³

Dürer erwähnt jedoch nicht, dass dieses Studium, das dazu dient, selbst produzieren zu können, unbedingt in Italien erfolgen muss. Selbst Franz vertritt keineswegs die Meinung, dass eine Kunstreise nach Italien eine obligatorische Bedingung darstellt, da sein "Lehrmeister"⁴ ebenfalls nie in Italien gewesen ist. Italien ist somit keine Bedingung zum Künstlertum, kann aber in Einzelfällen den Künstler fördern. Implizit heißt das, dass der Künstler seine Kunst lernen bzw. ausbauen kann.⁵ Darüber hinaus heißt es, dass Franz im Grunde auch in Nürnberg zum Künstler heranreifen könnte. Man sollte dies nicht als Herabsetzung Italiens, sondern als Aufwertung Deutschlands als Ort der Kunst verstehen.

Der Umstand, dass Franz seine kunstorientierte Wanderschaft nach Italien antritt, entlarvt ihn als unfertigen Künstler. Diese künstlerische Unreife zeigt sich anhand der Unproduktivität, die oft auch als dilettantisch gedeutet wird. Den ganzen Roman hindurch hat Franz sehr viel künstlerisches Empfinden und ist der Natur äußerst zugetan, jedoch geht daraus kein künstlerisches Schaffen hervor. Seine vielen Ideen, die alle nicht zur Umsetzung kommen, legen den Verdacht des Dilettantismus bei ihm nahe. Die Ehrfurcht vor dem darzustellenden Gegenstand und vor der Kunst bremsen ihn im Schaffen, obwohl ihm, wie er sagt, "ein neues Bild [...] manchmal so sehr im Sinne"⁶ liegt und ihm den Schlaf raubt. Lukas bringt das Problem von Franz auf den Punkt:

Euer Zagen, Eure zu große Verehrung des Gegenstandes ist, will mich dünken, etwas Unkünstlerisches; denn wenn man ein Maler sein will, so muß man doch malen, man muß beginnen und endigen, Eure Entzückungen könnt Ihr ja doch nicht auf die Tafel tragen.⁷

¹ Ebd., S. 122.

² Ebd., S. 122.

³ Ebd., S. 60.

⁴ Ebd., S. 389.

⁵ Vgl. Japp, Uwe: Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Die Prosa Ludwig Tiecks. Hg. v. Detlef Kremer. Bielefeld 2005 (= Münsterische Arbeiten zur Internationalen Literatur 1), S. 35-52, hier S. 39 f (Künftig zitiert: Japp).

⁶ Tieck: Franz Sternbald, S. 96.

⁷ Ebd., S. 99 f.

Tatsächlich schwärmt Franz mehr, als dass er seine Ideen in die Tat umsetzt und malt. Er hält sich zu sehr mit der Bewunderung der Gemälde anderer Künstler auf, ohne sich an ein eigenes Kunstwerk zu wagen. Es ist fast schon zu bezweifeln, ob Franz seine Künstlerschaft in Italien tatsächlich vollenden kann, wo er auf viele Kunstwerke trifft, die ihn "in ein leeres untätiges Staunen"¹ versetzen können. So schreibt er an Sebastian: "Mein Geist ist zu unstedt, zu wankelmütig, zu schnell von jeder Neuheit ergriffen; ich möchte gern alles leisten, und darüber werde ich am Ende gar nichts tun können."² Franz' Einbildungskraft ist in der Lage, vieles zu empfangen und ihn in Träumereien zu versetzen, ohne dass dabei jedoch irgendein Werk entsteht. Diese stark empfängliche Einbildungskraft, aus der kein Schaffen resultiert, kennzeichnet Franz als romantische Figur, die sich in der Suche erschöpft. Franz hat lediglich die Einstellung eines Künstlers, nicht aber den Umsetzungsgeist, und er meint, dass diese Einstellung zur Künstlerschaft ausreicht:

Ich möchte von mir glauben, daß ich ein guter Maler würde, denn warum sollte ich es nicht werden können, da mein ganzer Sinn sich so der Kunst zuwendet, da ich keinen andern Wunsch habe, da ich gern alles übrige in dieser Welt aufgeben mag?³

Vom künstlerischen Schaffensdrang ist hier keine Rede. Lukas und Dürer hingegen werden als reine Kunstproduzenten dargestellt.⁴ Die einzigen Male, in denen man Franz als Maler tätig sieht, sind, als er seinem Heimatort ein Altargemälde malt und als er in einem Kloster ein Bild restauriert. Während bei dem Altargemälde sein künstlerisches Talent gefordert ist und Franz sich auch wie ein Künstler verhält, stellt sich die Bildrestauration als rein handwerkliche Angelegenheit dar.

Vom romantischen Standpunkt aus betrachtet, ist Franz kein ästhetischer Vorwurf zu machen, dass er keine Werke hervorbringt. Selbst sein Schwanken zwischen Poesie und Bildkunst charakterisiert ihn vor dem Hintergrund romantischer Ästhetik eher als Universalkünstler und weniger als Dilettanten.⁵ Es spielt im Grunde keine Rolle, dass Franz sich gelegentlich als Poet fühlt und dichten will, während er als Maler gehemmt scheint. Denn wesentlicher als das künstlerische Endprodukt ist die innere künstlerische Einstellung und das aus der Empfindung entstandene geistige Bild, das nicht zwingend der materiellen Umsetzung bedarf. In seinem Innern – in diesem Fall im Traum – vermag Franz ein Gemälde zu malen, in

¹ Ebd., S. 98.

² Ebd., S. 368.

³ Ebd., S. 28.

⁴ Vgl. Deibl, S. 140 f.

⁵ Ebd., S. 143.

das er sogar "die Töne der Nachtigall"¹ einarbeitet. Franz' Künstlertum ist von diesen inneren Bildern geprägt und weniger von realen Kunstwerken. Der Künstler setzt, sofern er ein Kunstwerk hervorbringt, nur das um, was in seiner Vorstellung bereits existiert. Hierbei ist die Wirklichkeit nur insofern von Bedeutung, als sie im Künstler Empfindungen auslöst, die wiederum ein inneres Bild erzeugen. Kunst ist Darstellung dieser inneren Stimmung:

Denn was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Moment regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen.²

Die Wirklichkeit ist folglich nicht Objekt der Nachahmung, sondern Inspiration. Deswegen ist Franz auch so empfänglich für die äußeren Eindrücke der Natur, während seine Phantasie in der Geschäftigkeit der Stadt keine Nahrung findet³: "Hier fiel ihm kein Kunstgedanke ein [...]".⁴

Auch der Einsiedler lehnt die Natur als reines Nachahmungsobjekt ab, denn hinter der materiellen Erscheinung steht etwas Höheres:

So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlich- und kindlicherweise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dormalen zu schwach sind, ihn zu verstehn, aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben.⁵

Kunst soll die Natur nicht kopieren, sondern ihr einen höheren Sinn verleihen. So sagt der Einsiedler:

Es ist mir aber bei allen meinen Versuchen niemals um die Natur zu tun, sondern ich suche den Charakter oder die Physiognomie herauszufühlen und irgendeinen frommen Gedanken hineinzulegen, der die Landschaft wieder in eine schöne Historie verwandelt.⁶

In diesem Zusammenhang fällt auch die zentrale Aussage des Romans über die Kunst:

Alle Kunst ist allegorisch [...]. Was kann der Mensch darstellen, einzig und für sich bestehend, abgesondert und ewig geschieden von der übrigen Welt, wie wir die Gegenstände vor uns sehn? Die Kunst soll es auch nicht: wir fügen zusammen, wir suchen dem einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anders als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht und es nur auf diesem Wege finden kann.⁷

¹ Tieck: Franz Sternbald, S. 91.

² Ebd., S. 258.

³ Vgl. Matzner, Johanna: Die Landschaft in Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*. Ein Beitrag zu den Kunstanschauungen der Berliner Frühromantik und der Dresdner Maler Ph. O. Runge und C. D. Friedrich. Diss. masch. Heidelberg 1971, S. 45 ff u. S. 120.

⁴ Tieck: Franz Sternbald, S. 171.

⁵ Ebd., S. 252.

⁶ Ebd., S. 256.

⁷ Ebd., S. 257 f.

Damit steht die Kunst immer in Beziehung zur Natur, die "die einzige Erfinderin"¹ ist. Die Kunst, von der im *Franz Sternbald* die Rede ist, ist also nichts anderes als allegorische Kunst.²

Die von Franz zunächst unter dem Vorwand der künstlerischen Ausbildung angetretene Wanderschaft schlägt um in eine Suche nach seiner Jugendliebe Marie, die er in einer Unbekannten wiederzuerkennen meint. Verstärkt wird seine Ahnung durch die Brieftasche, die die Fremde verliert, in der sich "ein Gebinde wilder vertrockneter Blumen"³ befindet. Er erkennt diese als jene Blumen wieder, die er Jahre zuvor seiner Geliebten gibt. Sie wird zu seinem künstlerischen Genius, zum Ideal, das es zu finden gilt, so dass von nun an die Reise von der Suche nach diesem Ideal und dieser Sehnsucht bestimmt wird. Immer wieder kommt Franz auf unterschiedliche Weise mit seinem Ideal in Berührung, ohne dass es für ihn aber tatsächlich greifbar wird. Das eine Mal glaubt Franz, seine Geliebte in der Gräfin Adelheid zu erkennen, ein anderes Mal kauft er einem alten Maler ein Bild ab, das seine Unbekannte darstellt, von der die Gräfin behauptet, es sei ihre verstorbene Schwester, wodurch Franz die Hoffnung genommen wird, sein Ideal jemals zu finden. Die Geliebte als ein in die Ferne gerücktes Ideal leitet bei Franz eine Sehnsucht ein, die zu einem Wesenszug von ihm wird. Deren Bezug zur Kunst besteht darin, dass er sie zu seinem Genius und zum Ideal der Kunst insgesamt erhebt:

Es kann sein, daß diese meine Geliebte [...] so das Ideal ist, nach dem die großen Meister gestrebt haben und von dem in der Kunst so viel die Rede ist. Ja, ich sage sogar, Sebastian, daß sie es sein muß und daß diese Unbekanntschaft, dies Fernsein von ihr, dies Streben meines Geistes, sie gegenwärtig zu machen und zu besitzen, meine Begeisterung war, als ich das Bild malte.⁴

Die Geliebte als Ideal ist der Antrieb für Franz' Kunst, denn er fragt sich: "Wenn ich sie einst finden sollte, würde dann vielleicht mein Künstlertalent seine Endschaft erreicht haben?"⁵ Franz fürchtet, dass er seine Kunst nur so lange aufrechterhalten kann, solange seine Sehnsucht unerfüllt und er suchend bleibt, so dass diese Sehnsucht nach dem Unendlichen zur Voraussetzung der Kunst wird, ohne dass Aussicht auf reale Erfüllung besteht: "O mein Geist, ich fühle es in mir, strebt nach etwas Überirdischem, das keinem Menschen gegönnt ist."⁶

¹ Ebd., S. 115.

² Vgl. Giese, Armin: Die Phantasie bei Ludwig Tieck – ihre Bedeutung für den Menschen und sein Werk. Diss. masch. Hamburg 1973, S. 300 f. (Künftig zitiert: Giese).

³ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 74.

⁴ Ebd., S. 201 f.

⁵ Ebd., S. 202.

⁶ Ebd., S. 46.

Künstlerische Ausbildung verschmilzt mit der Suche nach einem Ideal, das sich in der unerreichten Geliebten manifestiert. Die Suche muss endlos bleiben, "da das Leben nur darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer zu suchen, der Augenblick, wo wir dies aufgeben, sollte der Augenblick unsers Todes sein".¹ Franz "will daher immer suchen und erwarten".² Es ist eine Suche, die geistiger Natur und von Dauer ist.³ Dennoch trifft er am Ende auf seine Marie, wobei der Leser nicht erfährt, welche Auswirkungen diese Begegnung auf die Suche nach künstlerischer Meisterschaft hat, da Tieck den Roman nicht fortgesetzt hat und nur in groben Zügen vorgreift, wie die Handlung weitergehen soll. Es kann bedeuten, dass Franz dadurch zum wahren Künstler wird oder aber die Kunst damit endet, weil sein Geist die Geliebte, wie er sagt, nicht mehr suchen muss. Der Roman bricht im Grunde an der entscheidenden Stelle ab.⁴

Franz verlässt ein Umfeld, das von Kunst geprägt ist. Bereits zu Beginn seiner Wanderschaft wird er von dem Schmied mit der Frage nach dem Nutzen von Kunst überrascht und weiß nicht recht zu antworten, da er sich darüber bislang keine Gedanken machen musste. Er wird damit konfrontiert, dass die Welt in kein Ungleichgewicht gerät, wenn es die Kunst nicht gäbe. Für jemanden wie Franz stellt dieser Gedanke eine Gefährdung seiner ganzen Existenz dar, deren Sinn und Zweck allein die Kunst ist. Dass jemand an der Kunst zweifeln könnte, liegt für ihn jenseits des Möglichen. Seine Antwort ist daher ein Resultat seiner Verlegenheit, und er versucht die Kunst, obwohl er eigentlich davon ausgeht, dass sie nicht nützen muss, mit einem Nutzen zu belegen, um ihre Existenz zu rechtfertigen:

Das menschliche Auge und Herz findet ein Wohlgefallen daran, die Bibel wird durch Gemälde verherrlicht, die Religion unterstützt, was will man von dieser edlen Kunst mehr verlangen?⁵

Als weiteres Argument führt Franz an, dass "der heilige Apostel *Lukas* selbst ein Maler gewesen"⁶ sei. Das Hauptargument für das Existenzrecht der Kunst ist hier die Religion, in deren Dienst sie scheinbar steht. Damit ordnet Franz in seinem ersten Kunstgespräch mit einem Nichtkünstler die Kunst der Religion und folglich einem Nutzen unter, obwohl er genau das Gegenteil beabsichtigt. In Antwerpen stößt er erneut auf die Infragestellung der

¹ Ebd., S. 79.

² Ebd.

³ Vgl. Giese, S. 314.

⁴ Vgl. Karoli, Christel: *Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*. Münchner Diss. Bonn 1968 (= *Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 48), S. 181 (Künftig zitiert: Karoli).

⁵ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 23.

⁶ Ebd.

Kunst im Haus des Kaufmanns Vansen, wo er auf einen alten Mann trifft, der eine besonders kunstfeindliche Position bezieht:

[...] es tut mir immer innerlich wehe, ja ich spüre ein gewisses Mitleid gegen die Menschen, wenn ich sie mit einer so ernsthaften Verehrung von der sogenannten Kunst reden höre. Was ist es denn alles weiter als eine unnütze Spielerei, wo nicht gar ein schädlicher Zeitvertreib? Wenn ich bedenke, was die Menschen in einer versammelten Gesellschaft sein könnten, wie sie durch die Vereinigung stark und unüberwindlich sein müssten, wie jeder dem Ganzen dienen sollte und nichts da sein, nichts ausgeübt werden dürfte, was nicht den allgemeinen Nutzen beförderte [...].¹

Der alte Mann gibt hier seine Vorstellung von einer idealen Gesellschaft wieder, die allein vom Nutzen geprägt ist und keinen Raum für Kunst lässt, mehr noch, er geht von einem negativen Einfluss der Kunst auf Mensch und Gesellschaft aus. Den Maler hält er nicht für ein Genie, sondern für jemanden, der "eine gewisse Fertigkeit"² besitzt und anwendet. Jede Beschäftigung mit Kunst betrachtet er als reine Zeitverschwendung. Obwohl Franz sich hier mit einer viel radikaleren Meinung konfrontiert sieht, die die ganze Kunst negiert, reagiert er weitaus selbstsicherer als beim Schmied, da ihm die Zweifel an der Kunst nun nicht mehr neu sind und er sich über seinen ästhetischen Standpunkt im Klaren geworden ist. Diesmal argumentiert er völlig anders, ohne die Kunst durch einen religiösen Nutzen zu rechtfertigen: "Wann hat sich je das Große und Schöne so tief erniedrigt, um zu nützen?"³ Erstmals bringt Franz das ästhetische Argument des Schönen ein, das keinen Nutzen hat. Des Weiteren heißt es:

[...] das wahrhaft Hohe darf und kann nicht nützen; dieses Nützlichsein ist seiner göttlichen Natur ganz fremd, und es fordern heißt die Erhabenheit entadeln und zu den gemeinen Bedürfnissen der Menschheit herabwürdigen. Denn freilich bedarf der Mensch vieles, aber er muß seinen Geist nicht zum Knecht seines Knechtes, des Körpers, erniedrigen: er muß wie ein guter Hausherr sorgen, aber diese Sorge für den Unterhalt muß nicht sein Lebenslauf sein. So halte ich die Kunst für ein Unterpfand unsrer Unsterblichkeit [...].⁴

Die Kunst ist im Gegensatz zu allem anderen autonom. Gerade der fehlende Nutzen macht die Erhabenheit wahrer Kunst aus, während der Nutzen nur an die körperlichen und damit alltäglichen und niedrigen Bedürfnisse des Menschen geknüpft ist. Der Mensch darf sich nicht nur seinen körperlichen Bedürfnissen unterwerfen, sondern muss auch auf die Bedürfnisse seines Geistes eingehen, die nur von der Kunst bedient werden können. Als "Unterpfand" der Unsterblichkeit hat die Kunst und die Tätigkeit des Künstlers einen viel höheren Stellenwert als irgendeine Tätigkeit, die den Lebensunterhalt bestreiten und die

¹ Ebd., S. 173 f.

² Ebd., S. 175.

³ Ebd., S. 176.

⁴ Ebd., S. 177.

niedrigen Bedürfnisse des Menschen befriedigen soll. Die Kunst offenbart "die Hoheit der Menschenseele"¹ und "drückt den Menschen am deutlichsten aus"². Sie bringt das wahre Menschsein zum Vorschein. Franz vergleicht den Maler mit dem Weisen, dem Helden und dem Märtyrer, denen der Künstler nicht nur in nichts nachsteht, sondern deren Taten durch die Kunst verstärkt werden können. Darüber hinaus argumentiert er damit, dass der Mensch sich an den Schönheiten der Natur erfreue, so dass er sich zwangsläufig auch an den Schönheiten der Kunst erfreuen müsse, die ihm die Natur "noch werter und teurer"³ mache. Die ästhetische Argumentation von Franz läuft darauf hinaus, die Kunst von irgendeinem Nutzen loszusprechen, sie aber dennoch für unverzichtbar zu erklären. Im Gegensatz zu dem Kunstgespräch mit dem Schmied steht die Kunst auch nicht mehr im Dienste der Religion. Hier wird die Kunst selbst zur Religion. Franz spricht von der "Göttlichkeit"⁴ des Künstlerberufs und der Kunstwerke sowie von der "göttlichen Natur"⁵ der Kunst.⁶ An Sebastian schreibt er:

Aber alle Menschen sind so abgetrieben, so von Mühseligkeiten, Neid, Eigennutz, Planen, Sorgen verfolgt, daß sie gar nicht das Herz haben, die Kunst und Poesie, den Himmel und die Nacht als etwas Göttliches anzusehn.⁷

Der Einsiedler bezeichnet den Künstler "als einen Liebling Gottes"⁸, und es sind "Gottes Finger"⁹, die im Kunstwerk hineinwirken.

Der Lohn eines Künstlers für sein Kunstwerk steht im Widerspruch zu dem, was Franz über das Verhältnis von Kunst und Nutzen sagt und denkt. Gerade der Maler lebt von Aufträgen und dem Verkauf seiner Bilder und zieht einen materiellen Nutzen aus seiner Kunst wie der gewöhnliche Handwerker oder Kaufmann. Franz rechtfertigt nicht den Anspruch des Künstlers auf Entlohnung, sondern stellt den Gelderwerb durch die Kunst als bedauernswerten Missstand hin, aus dem man dem Künstler keinen Vorwurf machen dürfe, da er dazu genötigt werde:

Es ist zu bejammern, daß in unserm irdischen Leben der Geist so von der Materie abhängig ist. O wahrlich, kein größeres Glück könnte ich mir wünschen, als wenn mir der Himmel vergönnte, daß ich arbeiten könnte, ohne an den Lohn zu denken, daß ich so viel Vermögen besäße, um ganz ohne weitere Rücksicht meiner Kunst zu leben, denn schon

¹ Ebd., S. 176.

² Ebd.

³ Ebd., S. 178.

⁴ Ebd., S. 175.

⁵ Ebd., S. 177.

⁶ Vgl. Japp, S. 35 f.

⁷ Tieck: Franz Sternbald, S. 77.

⁸ Ebd., S. 253.

⁹ Ebd.

oft hat es mir Tränen ausgepreßt, daß sich der Künstler muß bezahlen lassen, daß er mit den Ergießungen seines Herzens Handel treibt und oft von kalten Seelen in seiner Not die Begegnung eines Sklaven erfahren muß.¹

Dass für Franz die Kunst höher steht als jeder Gelderwerb und jede finanzielle Absicherung, hat er bereits bewiesen, als er das Angebot des Fabrikvorstehers Zeuner ablehnt, in dessen Fabrik zu arbeiten. Hier wird Franz nicht nur nach dem Nutzen der Kunst gefragt, sondern explizit aufgefordert, diese aufzugeben.²

Franz kann sich die Frage nach dem Nutzen von Kunst gar nicht stellen, weil er seinem Kunsttrieb folgt. Die Entscheidung zwischen geregelter Arbeit und Kunst muss zwangsläufig zugunsten der Kunst ausfallen, weil das Malen ihm als Trieb gegeben ist. Daher basiert die Wahl des Künstlerberufs nicht auf einer bewussten Entscheidung, sondern ergibt sich aus der künstlerischen Veranlagung Franz'. Als Zeuner ihn direkt fragt, wie er zum Malen gekommen sei, kann Franz nur mit seinem "Trieb, etwas zu bilden"³, argumentieren, eine Erkenntnis, die er bereits im Kunstgespräch mit dem Schmied hat. Der Kunsttrieb allein macht Franz jedoch noch nicht zum vollendeten Künstler. Vielmehr muss das geborene Talent seinen Künstlerhorizont erweitern und die Kunstwerke anderer studieren, wodurch die Reise nach Italien erst begründet wird. Im *Franz Sternbald* wird somit die ästhetische Vorstellung wiedergegeben, dass das Genie zwar angeboren ist, das Studium jedoch unabdingbar bleibt. Die einzige Frage, die diesbezüglich fällt, und zwar durch Lukas, ist die, warum Franz ausgerechnet nach Italien muss, um die Kunst zu studieren. Das Studium des Künstlers als solches wird als selbstverständlich hingenommen. Denn der Trieb sorgt nur für die Hinwendung zur Kunst, nicht aber für die Ausbildung.

Trotz der Zweifel an dem gesellschaftlichen Sinn und Zweck der Kunst fehlt im *Franz Sternbald* ein echter Konflikt zwischen Kunst und Wirklichkeit. Zum einen hängt dies mit der Bildkunst selbst zusammen, die sich von Dichtung und Theater unterscheidet. Es fehlt hier eine Leserschaft oder ein Theaterpublikum, deren Anspruch auf Vergnügen mit dem ästhetischen Anspruch des Künstlers kollidieren könnte. Der Maler kann dem ästhetischen Anspruch weitgehend genügen, ob er nun den Auftrag erhält, ein Porträt, eine Landschaft, ein Stilleben oder ein religiöses Bild zu malen. Nur beim Restaurieren des Bildes im Kloster lässt man Franz keinen künstlerischen Freiraum. Ein weiterer Grund für die fehlende

¹ Ebd., S. 179.

² Vgl. Japp, S. 37.

³ Tieck: Franz Sternbald, S. 37.

Kontrastierung von Kunst und Wirklichkeit ist die Verklärung der Wirklichkeit, die sich dadurch nicht mehr scharf gegen die Kunst abzeichnen kann. Franz ist zwar ohne seine Kunst nicht lebensfähig, und das Auftreffen auf eine rein profitorientierte Welt, wie sie Zeuner repräsentiert, macht ihn unglücklich, doch fehlen die Faktoren, die ihn von seiner Kunst abbringen könnten. Er hat weder einen Vater, der seinen Künstlerberuf missbilligt, noch fehlt ihm die Anerkennung, denn man kennt ihn bereits als "besten Schüler Albert Dürers"¹. Er zieht durch eine poetisierte Welt, die sehr harmonisch erscheint und die auch nicht durch jemanden wie Zeuner entzaubert werden kann. Franz behält durchgängig seinen künstlerischen Enthusiasmus, der von der Wirklichkeit, von der Natur, die ihn umgibt, gespeist wird.² Die Wirklichkeit weist im Grunde keine Stolpersteine auf, die Franz und seiner Malerei im Wege stehen, um von einem echten Konflikt zwischen Kunst und Leben sprechen zu können. Die Welt um Franz herum ist so harmonisch, dass Goethe nicht ganz Unrecht hat, wenn er von den vielen Sonnenaufgängen im *Franz Sternbald* spricht.³ Selbst die Orte, die Franz während seiner Kunstreise durchwandert, erscheinen wie Gemälde seiner Phantasie und nicht wie eine reale Szenerie. Die reale Stadt Leyden verschmilzt mit Bildern, die Franz schon einmal von der Stadt gesehen hat.⁴ Er stellt sich selbst als Teil dieses Bildes vor:

Er kam sich jetzt vor als eine von den Figuren, die immer in den Vordergrund eines solchen Prospektes gestellt werden, und er sah sich nun selber gezeichnet oder gemalt da liegen unter seinem Baume und die Augen nach der Stadt vor ihm wenden.⁵

Die Wirklichkeit verwandelt sich entweder in Bilder oder sie regt in Franz Bilder an und erzeugt den Drang zu malen. Auch das traurigste Ereignis, der Tod des Vaters, lässt in Franz Bilder vor seinem geistigen Auge entstehen. Nach dem Begräbnis heißt es über ihn:

Er hatte noch nie eine Landschaft mit diesem Vergnügen beschaut, es war ihm noch nie vergönnt gewesen, die mannigfaltigen Farben mit ihren Schattierungen, das Süße der Ruhe, die Wirkung des Baumschlages in der Natur zu entdecken, wie er es jetzt im klaren Wasser gewahr ward.⁶

Hier ist es nicht einmal die Wirklichkeit, sondern nur ihre Spiegelung im Wasser, die ihn anregt. Wenn man also das Verhältnis zwischen Kunst und Leben im *Franz Sternbald* betrachtet, stellt man fest, dass die Wirklichkeit nichts Kunstfeindliches hat. Ganz im Gegenteil gehen Kunst und Wirklichkeit zum Teil ineinander über. So ist sich Franz nicht

¹ Ebd., S. 41.

² Vgl. Karoli, S. 85.

³ Vgl. Marcuse, S. 104.

⁴ Vgl. Deibl, S. 140.

⁵ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 87.

⁶ Ebd., S. 51.

immer sicher, "ob alles, was ihn umgab, nicht auch vielleicht eine Schöpfung seiner Einbildung sei"¹. Er sieht sich folglich nicht in einem Gegensatz zur Wirklichkeit.

Das Einzige, das die Wirklichkeit nicht stillen kann, ist die Unendlichkeitssehnsucht. Dieser Aspekt wird in die Traumwelt verlagert. Nur im Schlaf vermag der Mensch den Zustand der Unendlichkeit zu erfahren:

So ist der Schlaf oft ein Ausruhn in einer schönern Welt; wenn die Seele sich von diesem Schauplatze hinwegwendet, so eilt sie nach jenem unbekanntem magischen, auf welchen liebliche Lichter spielen und kein Leiden erscheinen darf; dann dehnt der Geist seine großen Flügel auseinander und fühlt seine himmlische Freiheit, die Unbegrenztheit, die ihn nirgends beengt und quält.²

Denn nur im Schlaf ruht die Vernunft und ist die Phantasie entfesselt, wie Franz es in seinem Gedicht *Die Phantasie* darstellt. Die Wirklichkeit kann die Sehnsucht nach dem Unendlichen nur wecken, im Traum lässt sich das Unendliche erfahren.

Eine besondere Rolle kommt im Roman den Landschaften zu, die trotz der durch die Reise bedingten Ortswechsel gleich bleiben und stets dieselbe Stimmung verbreiten. Tieck geht es hierbei nicht um reale Landschaftsbeschreibungen, sondern um die grundsätzliche Bedeutung der Landschaft für Kunst und Künstler. Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war es nicht ungewöhnlich, sich literarisch mit der Landschaft und der Landschaftsmalerei auseinander zu setzen. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Werken geht es im *Franz Sternbald* folglich nicht mehr nur um Dichtung und Theater, sondern um Aspekte der Malerei, die, auch wenn Tieck sozusagen nicht vom Fach ist, von Malern wie Philipp Otto Runge große Beachtung fanden. Vor allem die Landschaften sind es, die Franz' Gemütslage bestimmen und sein Inneres bewegen. Er entdeckt die Landschaft als Gegenstand der Kunst neu für sich:

Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehen, aber noch nie empfunden, daß die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne und so der Darstellung würdig sei.³

Zu dieser Einsicht gelangt Franz, nachdem die Landschaft einen so starken Einfluss auf seine Empfindungen ausübt. Gerade der Künstler ist im Gegensatz zu anderen Menschen sehr empfänglich für die Eindrücke der Natur:

So ist die Seele des Künstlers oft von wunderlichen Träumereien befangen, denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine Erinnerung oder ein Wink in die Zukunft. Heereszüge von Luftgestalten wandeln durch seinen Sinn

¹ Ebd., S. 88.

² Ebd., S. 93.

³ Ebd., S. 51.

hin und zurück, die bei den übrigen Menschen keinen Eingang antreffen; besonders ist der Geist des Dichters ein ewig bewegter Strom, dessen murmelnde Melodie in keinem Augenblicke schweigt, jeder Hauch rührt ihn und läßt eine Spur zurück, jeder Lichtstrahl spiegelt sich ab [...].¹

Die Natur drückt sich dem Künstler wie ein Stempel auf. Landschaft bedeutet im Grunde nichts anderes als Natur, so dass die Begeisterung für die Landschaft eine Begeisterung für die hieroglyphische Natur mit ihrem geistigen Gehalt darstellt, die Franz in ihren Bann zieht:

O unmächtige Kunst! [...] wie lallend und kindisch sind deine Töne gegen den vollen, harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden heraufquillt. Ich höre, ich vernehme, wie der ewige Weltgeist mit meisterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen greift, wie die mannigfaltigsten Gebilde sich seinem Spiel erzeugen und umher und über die ganze Natur sich mit geistigen Flügeln ausbreiten.²

Man kann die Wechselbeziehung zwischen Künstler und Natur bzw. Landschaft wie folgt zusammenfassen: Die Landschaft versetzt den Künstler in eine bestimmte Stimmung und wirkt damit auf sein Inneres, so dass er diese innere Stimmung in Form eines Kunstwerks, wenn es zustande kommt, nach außen zum Ausdruck bringt, etwa als Landschaftsbild. Daher ist ein Gemälde nicht die Kopie der Natur, d. h. ein Abschreiben der Pflanzen und Berge, sondern ein Ausdruck der inneren Stimmung des Künstlers, die von der Natur erzeugt wird. Diese innere Stimmung macht den romantischen Künstler aus, so dass es am Ende gar nicht darauf ankommt, dass ein Kunstwerk entsteht.

4.2.5.1 Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*

Es ist aufgrund der geistigen Verwandtschaft nicht möglich, den *Franz Sternbald* zu besprechen, ohne Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* zumindest erwähnt zu haben. Die aus mehreren Aufsätzen bestehenden und von Tieck herausgegebenen *Herzensergießungen* setzen sich zusammen aus kunsttheoretischen und fiktionalen Elementen sowie aus einer gemischten Autorschaft Wackenroders und Tiecks, wobei der Anteil Wackenroders überwiegt. Mit dem Erscheinungsjahr 1796 gehen die *Herzensergießungen* dem *Franz Sternbald* voraus und nehmen seine ästhetischen Gedanken vorweg.

Wenn Franz ein hingebungsvoller Schüler Dürers ist und nach Italien auszieht, um Raffael zu treffen, so werden hier jene Künstler verherrlicht, die bereits in den

¹ Ebd., S. 70.

² Ebd., S. 249.

Herzensergießungen zur Künstlerelite erhoben werden. So lauten die Titel zweier Abhandlungen *Raffaels Erscheinung* und *Ehrengedächtnis unsers Ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers*. Raffael ist hier "die leuchtende Sonne unter allen Malern"¹. Erwähnenswert hierbei ist, dass Wackenroders Begeisterung für Raffael auf ein Gemälde zurückgeht, das gar nicht von diesem stammt, nämlich die Pommersfelder Madonna, die zum Idealbild erhoben wird.² Dem italienischen Maler wird "Albrecht Dürer Hand in Hand"³ als ebenbürtiger Künstler an die Seite gestellt. Der Vorwurf, dass Dürer nie in Italien gewesen und Raffael niemals begegnet ist, wird als Argument gegen Dürer zurückgewiesen. Gerade der Umstand, dass Dürer nicht in Italien war, machte ihn als "echtvaterländischen Maler"⁴ aus. Seine Meisterschaft konnte sich auch ohne die Einflüsse Italiens unter rein nationalen Bedingungen vervollständigen, worauf auch Franz mehrfach in Tiecks Roman hinweist. Raffael und Dürer stehen in den *Herzensergießungen* für ein goldenes Zeitalter; die Antike wird von der Renaissance als goldene Zeit abgelöst, die dem Menschen um 1800 durchaus näher stand. Die Renaissancekunst nimmt hier die Stellung des Ideals ein.⁵ Über die Dürerzeit heißt es: "Gesegnet sei mir deine goldene Zeit, Nürnberg! die einzige Zeit, da Deutschland eine eigene vaterländische Kunst zu haben sich rühmen konnte."⁶ Die Dürerzeit als goldene Zeit erklärt auch, weshalb Franz nicht so sehr in Konflikt gerät mit der Wirklichkeit, denn er lebt im Grunde inmitten dieser künstlerischen Hochphase und lernt bei Dürer, den er für den größten Meister auf deutschem Boden hält. Franz kann folglich nicht den Mangel echter Kunst betrauern, zumal er sogar Umgang mit den großen Meistern hat. Das Einzige, was ihm verwehrt bleibt, ist die Begegnung mit Raffael. Wenn im *Franz Sternbald* der Verlust einer goldenen Zeit betrauert wird, so bezieht sich dies nicht auf das Fehlen echter Kunst, sondern auf ein Unverständnis der Menschen für die durchaus vorhandenen Meisterwerke.

Immer dann, wenn Raffael in den *Herzensergießungen* erwähnt wird, ist vom göttlichen Raffael die Rede. Wackenroder belässt es jedoch nicht nur bei der Göttlichkeit des Künstlers, sondern treibt es mit der Verschmelzung von Kunst und Religion auf die Spitze, weil es ihm

¹ Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: *Werke und Briefe*. Heidelberg 1967, S. 12 (Künftig zitiert: Wackenroder: *Herzensergießungen*).

² Vgl. Lippuner, Heinz: *Wackenroder, Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Aesthetik*. Zürich 1965, S. 10 (Künftig zitiert: Lippuner).

³ Wackenroder: *Herzensergießungen*, S. 65.

⁴ Ebd., S. 63.

⁵ Vgl. Vietta, S. 6.

⁶ Wackenroder: *Herzensergießungen*, S. 66.

nicht mehr nur um das Genie als "göttliche Eingebung"¹ geht, sondern weil er "den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet"² gleichsetzt. Kunst hat eine läuternde Wirkung auf den Menschen, wie in der Geschichte des Kapellmeisters Joseph Berglinger, auf die später noch eingegangen wird. Da heißt es: "Soviel ist gewiß, daß er sich, wenn die Musik geendigt war und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam."³ Hierbei stellt sich die Frage, ob bei Wackenroder die Kunst der Religion oder die Religion der Kunst untergeordnet ist, greift man etwa Raffaels berühmte Madonnenbilder heraus. Sind sie da, um die Religion zu verherrlichen, oder genießt die Religion ihr Existenzrecht nur, um solchen Kunstwerken einen angemessenen Rahmen und Status zu verschaffen? Die Religion scheint nur noch vor dem Hintergrund ihrer künstlerischen Verwertbarkeit von Bedeutung.⁴ Hier verselbständigt sich die Kunst zu einer eigenen Religion, in der man den Kunstwerken im Gebet näher kommt, wie man sich im Gebet Gott annähert. Auch der Entstehung des Kunstwerks geht das Beten voraus, so dass der Künstler das Kunstwerk hervorbringt, "wie der Himmel es ihm eingegeben hatte"⁵. Über Raffael heißt es in den *Herzensergießungen* sogar, dass ihm die Jungfrau Maria des Nachts erschienen sei, was ihn in die Lage versetzt habe, seine Madonnen abzubilden. Gebet und Vision werden erstmals zur Voraussetzung vollkommener Kunst.⁶ Es geht also nicht nur um das Empfinden des Künstlers, sondern um das religiöse Gefühl⁷, das über das Gebet hinausgeht und Erleuchtung und Visionen umfasst. Diese extreme Verschmelzung von Kunst und Religion verleiht der Kunst einen universalen und transzendentalen Charakter. Das religiöse Empfinden als Bedingung der Kunst wird auch im *Franz Sternbald* übernommen, wenn Dürer beispielsweise an Franz schreibt:

[...] weil Du große Gedanken hegst und mit warmer, brünstiger Seele die Bibel lieseest und die heiligen Geschichten, so wirst Du auch gewißlich ein guter Maler werden [...].⁸

Das Kunstwerk muss bereits vor dessen Entstehung im Künstler existieren: "Jedes schöne Werk muß der Künstler in sich schon antreffen, aber nicht sich mühsam darin

¹ Ebd., S. 12.

² Ebd., S. 79.

³ Ebd., S. 115.

⁴ Vgl. Martin Bollacher: Die heilige Kunst. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: Was aber *bleibt* stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit. Hg. v. Gerhard vom Hofe u. a. München 1986, S. 105-120, hier S. 108.

⁵ Wackenroder: *Herzensergießungen*, S. 109.

⁶ Vgl. Frey, Marianne: Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffman. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung. Berner Diss. Bern 1970, S. 14.

⁷ Vgl. Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986, S. 472.

⁸ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 60.

aufsuchen; die Kunst muß seine höhere Geliebte sein [...]."¹ Dieses Zitat stammt aus einem Teil der *Herzensergießungen – Ein Brief des jungen Florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom* –, der Tieck und nicht Wackenroder zugeschrieben wird. Dieser Teil ist auch ganz im Stil des *Franz Sternbald* verfasst. Er greift den Aspekt der Geliebten auf, die zum Kunstideal wird und die der Künstler in sich trägt. So schreibt der Maler Antonio über die Madonnen Raffaels an seinen Freund: "[...] alle seine Madonnen sehn meiner geliebten Amalia ähnlich."² Hier fungiert die Geliebte wie im *Franz Sternbald* als Ideal, das im Kunstwerk zum Ausdruck kommt. Auch Franz malt beim Restaurieren des Gemäldes im Kloster "in dem Gesichte der Genoveva das Bildnis seiner teuren Unbekannten"³. Aber auch Wackenroder geht von einem "Bild im Geiste"⁴ aus, das im Kunstwerk abgebildet wird. Dieses innere Bild erscheint wesentlicher als das eigentliche Kunstwerk und zeigt, dass die Kunst keine bloße Nachahmung der Wirklichkeit ist.

4.2.5.1.1 Der Kapellmeister Joseph Berglinger

Die *Herzensergießungen* schließen mit der Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* ab, der Geschichte eines Kapellmeisters und dem so genannten Hauptstück der *Herzensergießungen*. Anders als zuvor geht es nicht mehr um die Malerei, sondern um die Musik, die an die Spitze der Kunsthierarchie gestellt wird. Im Gegensatz zu der sonst üblichen Gewichtung der Künste steht die Dichtung nur an dritter Stelle hinter Musik und Malerei. Selbst im *Franz Sternbald* steht die Musik an erster Stelle, obwohl es sich bei Franz um einen Maler handelt. Franz bezeichnet die Musik als "Vorhimmel"⁵, d. h. als Vorstufe zum höchsten paradiesischen Zustand. Eine solche Aussage trifft er über die Musik, nicht jedoch über die Malerei, so dass die Musik eine höhere Rolle einzunehmen scheint als sein eigentliches Metier. Überhaupt ist der ganze Roman in eine musikalische Schwelgerei gehüllt.

In der Geschichte des Tonkünstlers Joseph Berglinger ist im Gegensatz zum *Franz Sternbald* ein echter Konflikt zwischen Kunst und Leben gestaltet. Berglinger ist hin und her gerissen zwischen Kunstsehnsucht und Kunstleiden⁶:

¹ Wackenroder: *Herzensergießungen*, S. 33.

² Ebd., S. 31.

³ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 355.

⁴ Wackenroder: *Herzensergießungen*, S. 13.

⁵ Tieck: *Franz Sternbald*, S. 203.

⁶ Vgl. Lippuner, S. 113.

Diese bittere Mißhelligkeit zwischen seinem angeborenen ätherischen Enthusiasmus und dem irdischen Anteil an dem Leben eines jeden Menschen, der jeden täglich aus seinen Schwärmereien mit Gewalt herabziehet, quälte ihn sein ganzes Leben hindurch.¹

Das Zitat beinhaltet einen für Wackenroders Kunstanschauung zentralen Begriff, und zwar den des "Enthusiasmus". In *Raffaels Erscheinung* heißt es gleich zu Beginn:

Die Begeisterungen der Dichter und Künstler sind von jeher der Welt ein großer Anstoß und Gegenstand des Streites gewesen. Die gewöhnlichen Menschen können nicht begreifen, was es damit für eine Bewandnis habe, und machen sich darüber durchaus sehr falsche und verkehrte Vorstellungen.²

Dieser Enthusiasmus ist das Kennzeichen des Künstlers, das ihn von anderen Menschen unterscheidet. Seine Kunst zurückzuhalten, heißt für den Künstler, seinen Enthusiasmus zu unterdrücken:

Dies war eine recht quälende und peinliche Lage für den armen Joseph. Er preßte seinen Enthusiasmus heimlich in seine Brust zurück, um seinen Vater nicht zu kränken, und wollte sich zwingen, ob er nicht nebenher eine nützliche Wissenschaft erlernen könnte.³

Dieser Zwiespalt zwischen Kunst und Leben bleibt bis zum Schluss bestehen und ist ein ewiger "Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde"⁴. Die ganze Erzählung wird von diesem Kampf bestimmt, denn immer wenn sich Berglinger durch die Musik auf einer höheren Ebene bewegt, die immer wieder als Himmel beschrieben wird, holt ihn das "prosaische Leben"⁵ ein:

[...] man kann mit aller Anstrengung unsrer geistigen Fittiche der Erde nicht entkommen; sie zieht uns mit Gewalt zurück, und wir fallen wieder unter den gemeinsten Haufen der Menschen.⁶

Berglinger hat keine Chance, auch nicht durch seinen Enthusiasmus, den "irdischen Kleinigkeiten"⁷ zu entkommen. Er vermag nicht, seinen musikalischen Himmel aufrechtzuerhalten, weil das Leben jedes Mal seine Kunst überschattet. Unmittelbar nachdem "eine neue schöne Musik von seiner Hand im Konzertsaal aufgeführt"⁸ wird und er wieder "Mut zu neuer Arbeit"⁹ fasst, wird er mit dem elenden Zustand seiner Familie und dem Sterben seines Vaters konfrontiert, was ihn erneut vom Himmel auf die Erde stürzen lässt.

Dieser Konflikt bleibt im *Franz Sternbald* aus, da Franz nur für kurze Augenblicke von den alltäglichen Sorgen geplagt wird, die seinen Kunstenthusiasmus bremsen, ohne dass sie

¹ Wackenroder: *Herzensergießungen*, S. 115.

² Ebd., S. 11.

³ Ebd., S. 117.

⁴ Ebd., S. 130.

⁵ Ebd., S. 115.

⁶ Ebd., S. 126.

⁷ Ebd., S. 114.

⁸ Ebd., S. 129.

⁹ Ebd.

aber in seinem Leben dominieren. Zudem wird auf ihn kein ernst zu nehmender Druck ausgeübt, einen nützlichen Beruf zu ergreifen und die Kunst aufzugeben. Anders als bei anderen Künstlerfiguren zeigt Franz' Vater beispielsweise keinen Widerstand gegen dessen Künstlertum. Franz hat folglich keinen Grund, seinen Kunstenthusiasmus in irgendeiner Form zurückzuhalten.

Die Qualen des Gegensatzes zwischen Kunst und Leben nehmen im Alter Berglingers zu, weil er in seinem Beruf als Kapellmeister erkennen muss, dass die Kunst für seine Umwelt "nur Belustigung der Sinne und angenehmer Zeitvertreib"¹ ist. Da die Kunst auf die anderen Menschen keine Wirkung hat, stellt Berglinger sein bisheriges Dasein in Frage, das ausschließlich der Kunst gewidmet ist:

Wenn er auf solche Gedanken kam, so dünkte er sich der größte Phantast gewesen zu sein, daß er so sehr gestrebt hatte, ein ausübender Künstler für die Welt zu werden. Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein.²

Nur ein einziges Mal scheint es ihm, "daß er auf die Herzen der Zuhörer etwas gewirkt hatte"³. Bestimmend wird der Gedanke, dass die Kunst keinerlei Nutzen birgt und daher weniger Wert ist als irgendein Handwerk, was bei Berglinger zum Verlust des "reinen idealischen Enthusiasmus seiner Knabenzeit"⁴ führt.

Erst gegen Ende kehrt dieser Enthusiasmus zurück und lässt eine Passionsmusik, sein Meisterstück, das zur gleichen Zeit sein letztes Kunstwerk darstellt, entstehen. Dieses letzte Kunstwerk ist der Spiegel seiner inneren Stimmung und bringt seinen ganzen Weltschmerz zum Ausdruck. Erst die "heftigen Gemütsbewegungen"⁵ versetzen Berglinger in die Lage, ein Meisterwerk hervorzubringen, so dass auch hier das Kunstwerk nichts anderes als das Abbild der inneren Stimmung des Künstlers ist.

4.2.6 Die Auflösung der Wirklichkeit im *Heinrich von Ofterdingen*

Heinrich von Ofterdingen erschien 1802 nur als Romanfragment, weil er vom Dichter nicht mehr vollendet werden konnte. Der zweite Teil, *Die Erfüllung*, wurde lediglich angefangen, so dass der weitere Verlauf nur aus Notizen, den Gesprächen Novalis' mit Tieck und dem

¹ Ebd., S. 128.

² Ebd.

³ Ebd., S. 129.

⁴ Ebd., S. 128.

⁵ Ebd., S. 130.

Nachlass erahnt werden kann. Der Versuch Tiecks, die Pläne von Novalis zusammenzufassen, bleibt bei der folgenden Betrachtung unberücksichtigt. Die Untersuchung beschränkt sich vornehmlich auf den von Novalis vollendeten Teil.

Man kann den *Heinrich von Ofterdingen* als Versuch bezeichnen, die Wirklichkeit im Roman aufzulösen, in Märchen übergehen zu lassen und so die Wirklichkeit zu poetisieren. Denn der Roman wird vor allem von den darin integrierten Märchen bestimmt und von dem wiederholten Verweis auf ein durch Poesie herbeigeführtes goldenes Zeitalter, das zu den zentralen Begriffen Novalis' zählt. Der Roman zeichnet sich durch wenig Handlung, aber viel Symbolik aus, wodurch der *Heinrich von Ofterdingen* als leserunfreundlich gelten kann, vor allem was das Klingsohr-Märchen betrifft.¹ Darüber hinaus sucht man im begonnenen zweiten Teil vergeblich nach etwas, das man als Wirklichkeit bezeichnen könnte. Der *Heinrich von Ofterdingen* ist im Grunde nichts anderes als eine Vorführung der Ästhetik des Verfassers, und zwar eine Vorführung dessen, wie sich alles in Poesie auflöst und die Welt, wie es Novalis fordert, romantisiert wird, so dass am Ende ein goldenes Zeitalter steht. Bezeichnend hierfür ist, dass die eigentliche Handlung des Romans in den integrierten Märchen und Erzählungen stattfindet, während sich die Reise Heinrichs durch Handlungsarmut auszeichnet. Dass das Märchen eine zentrale Rolle im Roman einnimmt, ist ebenfalls kennzeichnend für Novalis, denn es stellt seine favorisierte Gattung dar, wie aus seiner ästhetischen Anschauung hervorgeht. In diesem Sinne lässt Novalis den Dichter Klingsohr sagen: "Daher ist auch ein Märchen eine sehr schwierige Aufgabe, und selten wird ein junger Dichter sie gut lösen."² Das Atlantis-Märchen und das Klingsohr-Märchen sind beide zukunftsweisend und Darstellung einer Transformation in einen goldenen Endzustand, der auch auf der Handlungsebene Heinrichs erreicht werden soll. Um dies zu erreichen, muss am Ende auf eine Realität im herkömmlichen Sinne verzichtet werden, so dass sich Heinrich in eine Art Märchenwelt begibt. Nicht mehr auf der Märchenebene, sondern im eigentlichen Geschehen werden alle Gesetzmäßigkeiten aufgehoben: Die Natur spricht, und für den unvollendeten Teil war vorgesehen, dass Heinrich sich in einen Stein, einen Baum und einen Widder verwandelt und dadurch die Einheit der Wesen erfährt. Was Novalis vor allem im zweiten Teil tut, ist das, was er als "Potenzieren" bezeichnet.

¹ Vgl. Mahoney, Dennis F.: Friedrich von Hardenberg (Novalis). Weimar 2001 (= Sammlung Metzler 336), S. 135.

² Ders.: Heinrich von Ofterdingen. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Hg. v. Richard Samuel. München 1978, S. 335 (Künftig zitiert: Novalis: Heinrich von Ofterdingen).

Im Gegensatz zum *Franz Sternbald* stellt der *Heinrich von Ofterdingen* Dichter und Dichtung in den Mittelpunkt des Geschehens. Begründet wird dies wie folgt:

Bey den Mahlern und Tonkünstlern kann man leicht einsehn, wie es zugeht, und mit Fleiß und Geduld läßt sich beydes lernen. Die Töne liegen schon in den Saiten, und es gehört nur eine Fertigkeit dazu, diese zu bewegen, um jene in einer reizenden Folge aufzuwecken. Bey den Bildern ist die Natur die herrlichste Lehrmeisterin. Sie erzeugt unzählige schöne und wunderliche Figuren, giebt die Farben, das Licht und den Schatten, und so kann eine geübte Hand, ein richtiges Auge, und die Kenntniß von der Bereitung und Vermischung der Farben, die Natur auf das vollkommenste nachahmen. [...]. Dagegen ist von der Dichtkunst sonst nirgends äußerlich etwas anzutreffen. Auch schafft sie nichts mit Werkzeugen und Händen; das Auge und das Ohr vernehmen nichts davon: denn das bloße Hören der Worte ist nicht die eigentliche Wirkung dieser geheimen Kunst. Es ist alles innerlich, und wie jene Künstler die äußern Sinne mit angenehmen Empfindungen erfüllen, so erfüllt der Dichter das inwendige Heiligthum des Gemüths mit neuen, wunderbaren und gefälligen Gedanken.¹

Sowohl in ihrer Entstehung als auch in ihrer Wirkung unterscheidet sich die Dichtung von Musik und Malerei. Diese erfordern vom Künstler keine so hohe Erfindungsgabe wie die Poesie, weil der Tonkünstler lediglich die Reihenfolge der Töne festlegt und der Maler vieles bereits in der Natur vorfindet. Figuren, Farben, Licht und Schatten sind bereits in der Natur vorhanden, und der Maler muss lediglich eine gute Beobachtungsgabe und Fertigkeiten bezüglich der Farben besitzen. Der Dichter hingegen findet keine Vorgaben in der Natur, und er hat auch kein Werkzeug, womit er seine Kunst hervorbringt. Wesentlicher aber ist, dass die Poesie nicht die Sinne anspricht wie Musik und Malerei, sondern dass sie innerlich auf das "Gemüth" wirkt. Die ästhetische Qualität der Poesie wird nicht mit den Sinnen wahrgenommen. Ihre Wirkung auf den Menschen ist geistiger Natur.

Was Heinrich von allen bisher behandelten Figuren unterscheidet, ist der Umstand, dass die Kunst nicht der Anlass seiner Reise ist. Es ist keine künstlerische Berufung und kein Kunsttrieb, wodurch Heinrich veranlasst wird, sein Zuhause zu verlassen, da er zu Beginn noch gar nichts von seiner dichterischen Anlage weiß. Zudem ist die Stadt Augsburg als Reiseziel kein Anziehungsort für Künstler. Heinrichs Kenntnisse über Dichtung sind äußerst dürftig, und er muss erst von den Kaufleuten und von seinem Großvater darauf gestoßen werden, dass er zum Dichter geboren sei, wobei diese Feststellung auf keiner poetischen Leistung Heinrichs basiert. Obwohl der Roman die Entwicklung zum Dichter beschreibt, liegt im Grunde kein Kunstschaffen vor, das Heinrich als Dichter auszeichnet. Lediglich eine Affinität zur Dichtung ist vorhanden. Folglich ist es nicht die Suche nach Kunst, die Heinrich veranlasst, Eisenach zu verlassen. Vielmehr ist es der Wunsch der Mutter, ihre Heimatstadt

¹ Ders.: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 255.

Augsburg und ihren Vater dort zu besuchen. Der Sohn fügt sich lediglich dem Wunsch der Mutter.¹ Als weiterer Faktor für die Reise kann der Traum Heinrichs von der blauen Blume gelten, der ihn in Unruhe versetzt und eine Sehnsucht nach dieser Blume weckt. Auch dieser Traum spiegelt nicht den inneren Seelenzustand Heinrichs wider, sondern ist auf die Erzählung eines Fremden zurückzuführen, wodurch Heinrichs Phantasie enorm angeregt wird. Trotzdem entwickelt sich die Reise zu einer Art Bestimmung Heinrichs zum Dichter, deren Ende gekennzeichnet ist durch die Begegnung mit dem Dichter Klingsohr und vor allem mit dessen Tochter Mathilde, so dass es im Roman heißt: "Diese Reise war nun geendigt."² Heinrich gehört zu jenen Figuren, die ihr Reizziel tatsächlich erreichen. Damit ist nicht nur das Erreichen eines Ortes gemeint, sondern der Umstand, dass Heinrich zur Dichtung findet.

Die ganze Reise ist eine Reise zur Dichtung und in Heinrichs Inneres.³ "Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten"⁴, heißt es schon in den *Vermischten Bemerkungen*. Der Weg zur Erkenntnis ist für Heinrich "der Weg der innern Betrachtung"⁵. Es ist daher auch kein Zufall, dass er das Buch mit seiner eigenen Geschichte im inneren eines Berges findet.

Wie gesagt, wird Heinrich nicht von dem Wunsch beherrscht, ein Künstler zu werden. Er ist Dichter, ohne jemals einem Dichter begegnet oder mit Dichtung in Berührung gekommen zu sein. All sein Wissen beruht auf Hörensagen:

Von Gedichten ist oft erzählt worden, aber nie habe ich eins zu sehen bekommen, und mein Lehrer hat nie Gelegenheit gehabt, Kenntnisse von dieser Kunst einzuziehn. Alles, was er mir davon gesagt, habe ich nicht deutlich begreifen können.⁶

Heinrichs künstlerische Unkenntnis ist insofern ungewöhnlich, als alle bisherigen Künstlerfiguren immer eine bestimmte Kunstauffassung vertreten haben. Alles, was er verspürt, ist "eine große Sehnsucht"⁷, die durch die Berichte der Kaufleute über Poesie geschürt wird, aber ein echter künstlerischer Schaffensdrang bleibt aus. Das Künstlertum wird im *Heinrich von Ofterdingen* daher nicht über das Kunstwerk definiert, sondern vornehmlich

¹ Vgl. Mahr, Johannes, Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. München 1970, S. 67.

² Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 315.

³ Vgl. Kremer, S. 126 f.

⁴ Novalis: *Vermischte Bemerkungen*, S. 232.

⁵ Ders.: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 253.

⁶ Ebd., S. 254.

⁷ Ebd., S. 254.

über das Gemüt Heinrichs. So begründen die Kaufleute ihre Behauptung, Heinrich trage die Züge eines Dichters, wie folgt:

Es dünkt uns, ihr habt Anlage zum Dichter. Ihr sprecht so geläufig von den Erscheinungen eures Gemüths, und es fehlt Euch nicht an gewählten Ausdrücken und passenden Vergleichen. Auch neigt Ihr Euch zum Wunderbaren, als dem Element der Dichter.¹

Das Kunstwerk hat im *Heinrich von Ofterdingen* seine Relevanz verloren. Es geht nicht mehr darum, das ideale Werk hervorzubringen, sondern die Sinnenwelt zu überwinden, was Heinrich im zweiten Teil des Romans vollbringen soll. Sein Künstlertum hat nichts mehr mit dem herkömmlichen Begriff von Kunst zu tun.² Entsprechend der ästhetischen Theorie Novalis' ist er nicht der einfache Künstler, sondern "der transscendentale Arzt"³.

Das dichterische Unwissen Heinrichs und die Tatsache, dass er sich bislang nicht als Dichter gesehen und dies auch nicht angestrebt hat, während ihn seine Umwelt mehrfach auf seine Anlage zur Poesie anspricht, prädestinieren ihn umso mehr für die Poesie. Denn auf diese Weise beruht sein Dichtertum nicht auf einer persönlichen Entscheidung, sondern es handelt sich um eine Bestimmung, festgelegt durch die Natur, was sein Dichtertum zu etwas Höherem erhebt. Er ist ein Auserwählter, den die Natur als Dichter bestätigt. Heinrich findet von seiner Umwelt die Bestätigung als Dichter, bevor er irgendeine dichterische Handlung vollzogen hat. Jedoch wird er nicht nur von außen auf die Poesie festgelegt. Er selbst fühlt sich von dieser angezogen und bestätigt den Eindruck der Kaufleute nicht nur durch sein wachsendes Interesse für die Poesie, sondern auch durch seine Vertrautheit mit dem Thema:

Ihr verwandelt meine Neugierde in heiße Ungeduld, sagte Heinrich. Ich bitte euch, erzählt mir von allen Sängern, die ihr gehört habt. Ich kann nicht genug von diesen besonderen Menschen hören. Mir ist auf einmal, als hätte ich irgendwo schon davon in meiner tiefsten Jugend reden hören, doch kann ich mich schlechterdings nichts mehr davon entsinnen. Aber mir ist das, was ihr sagt, so klar, so bekannt, und ihr macht mir ein außerordentliches Vergnügen mit euren schönen Beschreibungen.⁴

Somit stimmt Heinrichs Gefühl mit dem Urteil seiner Umwelt überein.

Wenngleich Heinrich die Anlage zum Dichter besitzt, bleibt ihm eine Dichterausbildung nicht erspart. Und so handelt der gesamte Roman von Heinrichs Entwicklung zum Dichter. Alles, sowohl seine Reise als auch die integrierten Märchen, dienen ausschließlich seiner Dichterausbildung. Die ganze Wirklichkeit ist so gestaltet, dass sie Heinrich zur Dichtung hinführt. Das ist deshalb außergewöhnlich, da die Wirklichkeit hier nicht als Gegensatz zur

¹ Ebd.

² Vgl. Marcuse, S. 111.

³ Novalis: Poësie, S. 324.

⁴ Ders.: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 256.

Kunst konzipiert ist und der Künstler sich nicht in ständigem Widerspruch zu ihr fühlt. Heinrich ist von völliger Harmonie umgeben, so dass man im Grunde fragen muss, warum diese Wirklichkeit, die in völligem Einklang mit Kunst und Künstler steht, überwunden werden soll. Als Heinrich seinem Vater von seinem Traum erzählt, wird dieser an einen ähnlichen Traum erinnert, den er selbst einmal gehabt und der ihn nach Augsburg geführt hat. Auch wenn der Vater das Ganze zunächst mit den Worten "Träume sind Schäume"¹ kommentiert und Heinrichs Mutter vermutet, er habe sich "gewiß auf den Rücken gelegt, oder beim Abendsegen fremde Gedanken gehabt"², bestätigen sie Heinrichs Traum indirekt durch die Erinnerung an den Traum des Vaters. Dadurch erhält Heinrich die Bestätigung, dass es etwas mit dem Traum auf sich haben muss. Zudem kommt kein ernsthafter Widerstand vom Vater, obwohl er Heinrich dazu anhält, seinem Traum keine allzu große Bedeutung beizumessen. Auch die Kaufleute legen ein untypisches Verhalten an den Tag. Anstatt wie im *Franz Sternbald* nach dem Nutzen von Kunst zu fragen, sind sie es, die Heinrich für die Dichtung öffnen und ihm eine Sage und ein Märchen erzählen, die von Gesang und Poesie handeln.³ Sie sind weniger als Kaufleute als vielmehr als Geschichtenerzähler gestaltet. Alle Personen, denen Heinrich auf seiner Reise begegnet, haben teil an seiner Entwicklung zum Dichter, ob es die Kaufleute sind, die Ritter, die Morgenländerin Zulima, der Bergmann, der Graf von Hohenzollern, Klingsohr oder aber Mathilde. Alle sind in irgendeiner Form an Heinrichs dichterischer Entwicklung beteiligt: Die Vermittlung erster Kenntnisse über die Poesie übernehmen die Kaufleute. Durch die Ritter wird Heinrich mit dem Krieg, der in der Dichtung eine große Rolle spielt, vertraut gemacht und durch Zulima mit dem Schmerz. Der Bergmann bringt ihm die Geheimnisse der Natur näher, und der Einsiedler vermittelt ihm Geschichte. Klingsohr ist für die eigentliche Dichterausbildung zuständig. Vor allem aber Mathildes Liebe wird als wesentlicher Faktor für Heinrich als Dichter dargestellt. Seine ganze Reise ist eine Begegnung mit der Dichtung. Überhaupt ist der ganze Reiseweg poetisch geebnet; seine Begegnung mit den Menschen ist immer mit Gesang und Poesie verbunden. Schon zu Beginn der Reise erzählen die Kaufleute die Arion-Sage und das Märchen von Atlantis. Die Kaufleute stellen somit nicht den Handel, ihren eigentlichen Beruf, in den Mittelpunkt, sondern Dichtung. Bei den Rittern hört Heinrich "den Kreuzgesang, der damals

¹ Ebd., S. 243.

² Ebd.

³ Vgl. Marcuse, S. 113 f.

in ganz Europa gesungen wurde"¹. Dieser versetzt seine "ganze Seele [...] in Aufruhr"². Die Bekanntschaft mit Zulima, deren Heimat von einer starken "Empfänglichkeit für die Poesie des Lebens"³ geprägt ist, erfolgt über den Gesang der Morgenländerin. Der Bergmann, dem die Reisegesellschaft begegnet, steht ebenfalls in einem engen Bezug zur Kunst:

Gesang und Zitherspiel gehört zum Leben des Bergmanns, und kein Stand kann mit mehr Vergnügen die Reize derselben genießen, als der unsrige. Musik und Tanz sind eigentliche Freuden des Bergmanns; sie sind wie ein fröhliches Gebet, und die Erinnerungen und Hoffnungen desselben helfen die mühsame Arbeit erleichtern und die lange Einsamkeit verkürzen.⁴

Der Bergmann singt ein Lied und auf Bitten Heinrichs ein zweites, das diesem vertraut vorkommt. Fast alle Romanfiguren leisten ihren poetischen Beitrag. Das Erste, das Heinrich vom Einsiedler in der Höhle zu hören bekommt, ist ebenfalls dessen Gesang, der ihn und seine Begleiter anlockt. Beim Einsiedler findet Heinrich auch das Buch, das "von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters"⁵ handelt und in Wahrheit auf geheimnisvolle Weise Heinrichs Dichterbiographie enthält. Den Abschluss bildet schließlich die Bekanntschaft mit Klingsohr und Mathilde. In Klingsohr begegnet Heinrich der höchsten Form eines Dichters, der Heinrichs Lehrer wird. Seine Tochter Mathilde soll ihm Gitarrenunterricht erteilen. Ausschlaggebend für Heinrichs Reifung zum Dichter ist jedoch nicht der Gitarrenunterricht bei Mathilde, sondern ihre Liebe. Klingsohr fasst die dichterische Bedeutung der einzelnen Begegnungen wie folgt zusammen:

Ich habe wohl gemerkt, daß der Geist der Dichtkunst euer freundlicher Begleiter ist. Eure Gefährten sind unbemerkt seine Stimmen geworden. In der Nähe des Dichters bricht die Poesie überall aus. Das Land der Poesie, das romantische Morgenland, hat euch mit seiner süßen Wehmuth begrüßt; der Krieg hat euch in seiner wilden Herrlichkeit angeredet, und die Natur und Geschichte sind euch unter der Gestalt eines Bergmanns und eines Einsiedlers begegnet.⁶

Zu den wesentlichen Faktoren der Dichtung zählt Klingsohr die Kriege, die er als "Geburtszeiten der Dichter"⁷ betrachtet, weil sich durch Kriege das Alte auflöst und eine neue Welt entsteht. Zudem gehen aus Kriegen die Helden hervor, die Gegenstand der Dichtung sind. Selbst der Krieg wird hier romantisiert, indem Heinrich sagt:

Der Krieg überhaupt [...] scheint mir eine poetische Wirkung. Die Leute glauben sich für irgend einen armseligen Besitz schlagen zu müssen, und merken nicht, daß sie der

¹ Novalis: Heinrich von Ofterdingen, S. 278.

² Ebd., S. 280.

³ Ebd., S. 283.

⁴ Ebd., S. 293.

⁵ Ebd., S. 313.

⁶ Ebd., S. 331.

⁷ Ebd., S. 332.

romantische Geist aufregt, um die unnützen Schlechtigkeiten durch sich selbst zu vernichten. Sie führen die Waffen für die Sache der Poesie, und beyde Heere folgen Einer unsichtbaren Fahne.¹

Selbst auf politischer Ebene läuft alles auf die Poesie hinaus. Somit gibt es nichts, das nicht Einfluss auf die Dichterausbildung hätte: Poesie, Natur, Krieg, Geschichte und Liebe.²

In den Gesprächen, die über Dichter und Dichtung geführt werden, gibt Novalis seine eigene Anschauung über Poesie wieder, wie man sie aus seiner Ästhetik kennt. Über die alten Dichter heißt es im *Heinrich von Ofterdingen*:

Sie sollen zugleich Wahrsager und Priester, Gesetzgeber und Ärzte gewesen seyn, indem selbst die höhern Wesen durch ihre zauberische Kunst herabgezogen worden sind, und sie in den Geheimnissen der Zukunft unterrichtet, das Ebenmaß und die natürliche Einrichtung aller Dinge, auch die innern Tugenden und Heilkräfte der Zahlen, Gewächse und aller Kreaturen, ihnen offenbart.³

Hier spricht der Ästhetiker und nicht der Dichter Novalis, der die Eigenschaften des Dichters noch einmal herausstellt. Da ist die antizipierende Leistung des Dichters als Wahrsager, seine erlösende Eigenschaft als Priester, seine Führungsqualitäten als Gesetzgeber und seine heilende Funktion als Arzt. Der Dichter ist der Einzige, der Ordnung in die Natur zu bringen vermag, weil ihm das wahre Wesen der Dinge offenbart ist. Durch die Dichter sollen

erst die mannichfaltigen Töne und die sonderbaren Sympathien und Ordnungen in die Natur gekommen seyn, indem vorher alles wild, unordentlich und feindselig gewesen ist⁴.

Der Dichter bringt nicht nur Ordnung in die Natur, sondern belebt "selbst die todtesten Steine"⁵. Darüber hinaus sind die Dichter die Einzigen, die die Wahrheit für sich beanspruchen dürfen:

Es ist mehr Wahrheit in ihren Mährchen, als in gelehrten Chroniken. Sind auch ihre Personen und deren Schicksale erfunden: so ist doch der Sinn, in dem sie erfunden sind, wahrhaft und natürlich.⁶

Für den Einsiedler ergibt sich daraus, dass jeder Geschichtsschreiber auch ein Dichter sein muss, wenn er seiner Aufgabe gerecht werden will. Klingsohr, die Dichterfigur des Romans, die, wie das Märchen von Eros und Fabel zeigt, nicht nur dem Namen nach und im transzendentalen Sinne Dichter ist, macht die wesentlichen Äußerungen zu Dichter und Dichtung:

Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln jeden Zweck zu erreichen, und Gegenwart des Geistes,

¹ Ebd., S. 333.

² Vgl. Kremer, S. 127.

³ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 257.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 306.

nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen. Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder thun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt.¹

Klingsohr stellt den Verstand als das leitende Prinzip in den Mittelpunkt. Der Dichter muss besonnen sein und darf sich von seinen Gefühlen nicht hinreißen lassen. "Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug seyn"², heißt es. Zudem darf er kein Müßiggänger sein und Bildern und Gefühlen hinterherjagen. Vielmehr stehen Denken und Betrachten im Vordergrund.

Im achten Kapitel geht es fast ausschließlich um die Poesie und um eine Poetik Klingsohrs und seine Auffassung über Dichter und Dichtung. Der Dichter, der im Grunde nur "die eigenthümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes"³ ausübt, hat sich an strikte Regeln zu halten und lässt seine Phantasie nicht ungezügelt agieren. Denn er ist nicht in der Lage, alles darzustellen, wie auch der Mensch im Allgemeinen "eine bestimmte Grenze der Darstellbarkeit"⁴ nicht überschreiten kann. Er ist in der Wahl seines Gegenstandes an die "irdischen Mittel und Werkzeuge"⁵ gebunden, wobei der Dichter dies mit der wachsenden Erfahrung lernt. Gerade weil "die Poesie an beschränkte Werkzeuge gebunden"⁶ ist, fällt sie unter den Begriff "Kunst". Auch ist eine bestimmte Form zu wahren:

Den Reichthum der Erfindung macht nur eine leichte Zusammenstellung faßlich und anmuthig, dagegen auch das bloße Ebenmaaß die unangenehme Dürre einer Zahlenfigur hat.⁷

Vor allem der erfahrene Dichter weiß "seinen mannichfaltigen Vorrath in eine leichtfaßliche Ordnung zu stellen"⁸. Hinzu kommt der richtige Umgang mit der Sprache. Der Dichter muss sich der Natur der Sprache, die ein irdisches Werkzeug darstellt, anpassen und darf ihren Rahmen nicht sprengen. Vorbildlich in der richtigen Verwendung des Kunstwerkzeugs sind, bedingt durch ihre Kunst, die Musiker und Maler. Die Dichter können von diesen Künstlern lernen. Insgesamt ist der Dichter, wie ihn Klingsohr sieht, alles andere als der überschwängliche, gefühlsbetonte und romantische Poet. Diese Position wird immer wieder als Standpunkt Goethes betrachtet, und es werden Parallelen zwischen Klingsohr und Goethe

¹ Ebd., S. 328 f.

² Ebd., S. 329.

³ Ebd., S. 335.

⁴ Ebd., S. 333.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 334.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

gezogen, dem der fiktive Dichter nachgebildet sein soll.¹ Novalis hält die Dichtung Goethes nämlich für eine Kunst bzw. den *Wilhelm Meister* für "ein Werck des Verstandes"². Klingsohr veranschaulicht seinen Standpunkt vor allem im Märchen von Eros und Fabel, das den ersten Teil des Romans abschließt, und gibt darin seine ästhetische Sicht wieder.

4.2.6.1 Poesie der Poesie

Das Klingsohr-Märchen, die Arion-Sage und das Atlantis-Märchen stellen Poesie integriert in Dichtung dar. Es handelt sich insofern um die von Schlegel geforderte Poesie der Poesie, als die beiden Märchen und die Sage über Gesang und Dichtung und folglich über sich selbst reflektieren. So gesehen, ist der *Heinrich von Ofterdingen* das typische Werk einer ästhetisch geprägten Zeit.

Werke, die Kenntnisse in Ästhetik und Poetik voraussetzen, sind nur für einen engen Leserkreis geeignet. Vor allem das Klingsohr-Märchen ist ohne ästhetischen und mythologischen Hintergrund – Novalis greift hier auf mehrere Mythologien zurück – gar nicht zu verstehen. Das Lesen wird zu einer reinen Entschlüsselungsarbeit. Sowohl in der Arion-Sage als auch in den beiden Märchen ist die Hauptaussage eine ästhetische. Alle drei Erzählungen sprechen über die "magische Gewalt"³ von Gesang und Poesie über den Menschen, wobei die beiden Märchen den goldenen Endzustand vorführen, der allein durch die Poesie herbeigeführt wird. Die Märchen antizipieren den Idealzustand, den auch Heinrich am Ende erreichen soll.

In der Arion-Sage ist es der Dichter bzw. Sänger, der mit seinem Gesang Macht auf Mensch und Tier ausübt. Der Mensch ist nicht in der Lage, sich dem Zauber des Gesanges zu entziehen, der eine positive Wirkung auf ihn hat und ihn von Schlechtigkeiten abhält. So fürchten die Schiffsleute, dass der Gesang ihre Mordpläne gegen den Sänger vereiteln könnte, wenn sie seinem "Schwanengesang"⁴ lauschen. Die einzige Möglichkeit, sich der Macht des Gesanges zu entziehen, ist eigentlich nur die, ihn gar nicht erst zu hören. Die Wirkung ist allerdings nicht auf den Menschen allein begrenzt:

¹ Vgl. Samuel, Richard: Novalis. Heinrich von Ofterdingen. In: Der deutsche Roman. Bd. 1: Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Düsseldorf 1963, S. 252-300, hier S. 265.

² Novalis: Über Goethe, S. 412.

³ Ders.: Heinrich von Ofterdingen, S. 256.

⁴ Ebd., S. 258.

Das ganze Schiff tönte mit, die Wellen klangen, die Sonne und die Gestirne erschienen zugleich am Himmel, und aus den grünen Fluten tauchten tanzende Schaaren von Fischen und Meerungeheuern hervor.¹

Sowohl das Belebte als auch das Unbelebte reagiert auf den Gesang, und der Sänger vermag sich dadurch selbst zu retten. Die Poesie wird damit zum magischen Werkzeug, das die belebte und unbelebte Natur in ihren Bann zieht.

Das Atlantis-Märchen handelt nicht nur von der Wirkung der Poesie auf einzelne Wesen, sondern auf einen ganzen Staat. Nichts Geringeres als die goldene Zeit wird durch die Dichter eingeläutet. Hier findet sich auch das bereits bekannte triadische Geschichtsmodell wieder: Das Märchen beginnt mit einem "irdischen Paradiese"², das geprägt ist von Gesang und Dichtung, geht über in eine Zeit der Trauer, bedingt durch den Verlust der Prinzessin und damit der Dichtung, und mündet schließlich wieder in ein goldenes Zeitalter.³ Das Reich blüht allein dadurch, dass die Dichtung nach langer Abwesenheit wieder zurückkehrt, wieder auf.

Die Anwesenheit von Poesie ist obligatorisch für das Wohlergehen des Staates und "der wahre Anlaß dieser prächtigen Hofhaltung"⁴. Glück und Unglück hängen ausschließlich von den Dichtern ab und nicht vom König, dessen Aufgabe lediglich darin besteht, dafür zu sorgen, dass die Dichter dauerhaft präsent bleiben: "Von allen Enden zog er sie an seinen Hof und überhäufte sie mit Ehren."⁵ Dem Land geht es allein deshalb gut, weil es einen König hat, der so viel Wert auf Poesie legt, dass er darüber "die wichtigsten Angelegenheiten"⁶, d. h. seine Staatsgeschäfte, vergisst. Wichtiger als die Regierungstätigkeit ist es, Dichter an den Hof zu berufen und Feste zu geben. In der Realität könnte ein Staat, dessen Herrscher seine Hauptaufgabe ausschließlich darin sieht, für Dichtung und Gesang zu sorgen, nicht bestehen. Doch gerade dieser Aspekt ist es, der im Atlantis-Märchen das Wohl des Staates gewährleistet. Es herrscht völlige Harmonie, "und die Zwietracht erschien nur in den alten Sagen der Dichter"⁷. Man erkennt hier den poetischen und vollkommenen Staat, von dem Novalis in seinen *Vermischten Bemerkungen* spricht.

¹ Ebd.

² Ebd., S. 260.

³ Vgl. Wetzels, Walter D.: Klingsohrs Märchen als Science Fiction. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 65 (1973), S. 167-175, hier S. 168 f.

⁴ Novalis: Heinrich von Ofterdingen, S. 259.

⁵ Ebd., S. 260.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

Zwar steht die Dichtung im Mittelpunkt des Staates, jedoch wird sie vom König instrumentalisiert. Sie dient nur der eigenen Selbstdarstellung und der Selbsterhöhung. Der König entstammt "einer uralten Morgenländischen Königsfamilie"¹. Dieser Umstand stellt eine Verbindung zur Dichtung her, denn das Morgenland, aus dem auch Zulima stammt, gilt als Land der Poesie. Darüber hinaus gehört die verstorbene Königin einem Heldengeschlecht an, wodurch sich der König zusätzlich ausgezeichnet fühlt. Die Dichter sollen die Besonderheit seiner Abstammung hervorheben und besingen:

Seine Dichter hatten ihm unaufhörlich von seiner Verwand[t]schaft mit den ehemaligen übermenschlichen Beherrschern der Welt vorgesungen, und in dem Zauberspiegel ihrer Kunst war ihm der Abstand seiner Herkunft von dem Ursprunge der andern Menschen, die Herrlichkeit seines Stammes noch heller erschienen, so daß es ihn dünkte, nur durch die edlere Klasse der Dichter mit dem übrigen Menschengeschlechte zusammenzuhängen.²

Die Pflege der Dichtung entspringt dem reinen Eigennutz und der eigenen Eitelkeit. Die Poesie nimmt zwar eine zentrale Stellung im Staat ein, sie wird jedoch auf einen Zweck hin beschränkt. Mit seiner Einstellung gefährdet der König den Fortbestand des ganzen Staates, denn seine Selbstüberhöhung führt dazu, dass niemand es wagt, um die Hand der Prinzessin anzuhalten, so dass die Nachfolgerschaft nicht sichergestellt ist, was den Untergang des Königreichs zur Folge hätte. Von der Heirat der Prinzessin hängen "die Fortdauer dieser seligen Zeiten und das Verhängnis des ganzen Landes"³ ab.

Die Phase der Entzweiung bricht an, als die Prinzessin und dadurch die Dichtung, die in der Prinzessin verkörpert ist, verschwindet. Sie ist "die sichtbare Seele jener herrlichen Kunst"⁴. Die Prinzessin "war unter Gesängen aufgewachsen, und ihre ganze Seele war ein zartes Lied"⁵. Ihre Abwesenheit stürzt das Land in Trauer und Klage, doch die Hoffnung auf ihre Rückkehr, d. h. die Hoffnung auf ein wiederkehrendes goldenes Zeitalter, bleibt aufgrund einer geheimnisvollen Sage, die von der Rückkehr der Prinzessin berichtet, bestehen und bewahrheitet sich schließlich. Folglich stellt die Zeit der Trauer nur eine Zwischenphase dar, die abgelöst wird von einer abschließenden dritten Phase, die wieder bestimmt sein wird von Poesie.

In der zweiten Phase ist die Poesie bzw. die Prinzessin lediglich abwesend, nicht aber für immer verloren. Ihre Abwesenheit ist eine Notwendigkeit, weil die Poesie sich mit der

¹ Ebd., S. 261.

² Ebd.

³ Ebd., S. 260.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Natur verbinden muss. Der König muss dazu bewegt werden, diese Verbindung mit der Natur, die sich im Jüngling manifestiert, zu akzeptieren. Dieser lebt abseits des Hofes, d. h. abseits der Kultur und davor geschützt, auf einem Landgut und "ergab sich einzig der Wissenschaft der Natur, in welcher ihn sein Vater von Kindheit auf unterrichtete"¹. Er lehrt die Prinzessin, "wie durch wundervolle Sympathie die Welt entstanden sey, und die Gestirne sich zu melodischen Reigen vereinigt hätten"², und sie unterrichtet ihn im Gesang und im Spiel der Laute, wodurch sich Poesie und Natur ergänzen. Erst aus der Verbindung der beiden kann eine goldene Zeit entspringen.

Dass das goldene Zeitalter naht, noch bevor die Prinzessin zurückkehrt, ist daran abzulesen, dass im Staat wieder Feste gegeben werden: "Die ehemaligen Feste fingen wieder an, und es schien zum völligen Aufblühen der alten Herrlichkeit nur noch die Prinzessin zu fehlen."³ Angekündigt wird die Rückkehr der Prinzessin und der goldenen Zeit durch den Gesang des Jünglings, der wiederum von Dichtung handelt. Novalis führt hier eine mehrfache Verschachtelung von Poesie vor. Der Beginn der goldenen Zeit ist Gesang. Zur einsetzenden goldenen Zeit passen die "goldenen Locken"⁴ des Jünglings, der als fremder Sänger in Erscheinung tritt. Mit diesem Ereignis bricht ein goldenes Zeitalter an, das von Dauer ist und womit sich die Menschheitsgeschichte schließlich vollendet.

Dieser triadische Verlauf wiederholt sich im Klingsohr-Märchen. Jedoch beginnt es im Gegensatz zum Atlantis-Märchen erst mit der zweiten Stufe der Menschheitsgeschichte, d. h. mit der Zeit der Entzweiung. Zudem ist es komplexer strukturiert und mit Symbolen derart angereichert, dass es für den Leser eine Herausforderung darstellt, den Text zu entschlüsseln und zu verstehen. Die Handlung springt zwischen drei Welten, die Figuren sind auch diesmal allegorisch, und das Märchen stellt insgesamt ein ästhetisches Lehrstück dar, das genau wie das Atlantis-Märchen auf die goldene Zeit hinausläuft. Das Klingsohr-Märchen setzt jedoch weitaus mehr Prozesse voraus, bis dieser Endzustand endlich erreicht wird. Zudem zeichnet es sich dadurch aus, dass es neben den verschiedensten mythologischen Elementen auch physikalische einbezieht und auf diese Weise das Alte mit dem Neuen vereint. Novalis weiß also selbst die Naturwissenschaften in sein Märchen zu integrieren und zu romantisieren. Erfassen lässt sich das Märchen erst in seiner allegorischen Dimension, denn die Figuren

¹ Ebd., S. 262.

² Ebd., S. 267.

³ Ebd., S. 270.

⁴ Ebd. S. 272.

repräsentieren abstrakte Begriffe. Erst ihre allegorische Seite gibt der Handlung überhaupt Sinn. Das Märchen wird im Folgenden jedoch nur auf seine ästhetischen Aussagen und auf die Rolle der Poesie hin untersucht. Auf eine ausführliche Untersuchung der einzelnen Symbole wird hier verzichtet.

Die Handlung des Klingsohr-Märchens beginnt nicht mitten in der zweiten Phase, sondern an der Schwelle zum goldenen Zeitalter. Die Welt steht bereits kurz vor dem Wechsel zur dritten Phase. In der Welt der Sterne, dem Reich Arcturs, wartet man bereits auf die Zeichen, die die neue Zeit ankündigen. So fragt Freya den Helden: "Hast du noch nichts entdeckt?"¹ Auch das Lied des Vogels besingt bereits die nahende Zeit:

Nicht lange wird der schöne Fremde säumen.
Die Wärme naht, die Ewigkeit beginnt.
[...]
Die kalte Nacht wird diese Stätte räumen,
Wenn Fabel erst das alte Recht gewinnt.²

Das Lied sagt nicht nur den Zeitenwechsel voraus, es kündigt auch an, dass Fabel es sein wird, die diesen Wechsel herbeiführen wird. Zudem ruft der König aus: "Es wird alles gut."³ Als weiteres Vorzeichen gelten das Sternbild des Phönix, der aus seiner Asche wieder aufersteht, und das Lied, das Fabel daraufhin beim Spinnen singt, worin es heißt: "Der Morgen ist nicht weit."⁴ Und zu Arctur sagt Fabel:

[...] frohe Botschaft deinem verwundeten Herzen! baldige Rückkehr der Weisheit! Ewiges Erwachen dem Frieden! Ruhe der rastlosen Liebe! Verklärung des Herzens! Leben dem Alterthum und Gestalt der Zukunft!⁵

Fabel sagt hier die Wiederkehr des goldenen Zeitalters für die Zukunft voraus, das von Dauer sein wird. Der Ausgang des Märchens wird in diesen Ankündigungen schon vorweggenommen. Wichtiger jedoch ist, wodurch die goldene Zeit herbeigeführt wird.

Fabel als Verkörperung der Poesie gehört der Menschenwelt an, durchwandert aber als Einzige alle drei Welten: das Reich der Sterne, die Erde und die Unterwelt. Sie steht mit mehreren Figuren in verwandtschaftlicher Beziehung: Ihre Mutter ist Ginnistan und ihr Halbbruder Eros, d. h., sie ist die Tochter der Phantasie und die Halb- und Milchschwester der Liebe. Ihr Gegenspieler ist der Schreiber als Verstand, dem "die kleine Fabel ein Dorn im

¹ Ebd., S. 339.

² Ebd., S. 340.

³ Ebd., S. 341.

⁴ Ebd., S. 351.

⁵ Ebd., S. 353.

Auge"¹ ist. Sie steht in Konkurrenz zu ihm. Während das, was der Schreiber niederschreibt, teilweise wieder gelöscht wird, nachdem die Weisheit Sophie seine Blätter in eine Wasserschale taucht, werden die Aufzeichnungen von Fabel "völlig glänzend und unversehrt aus der Schale"² gezogen. Die Weisheit verwirft vieles, was der Verstand hervorbringt, und bestätigt alles, was von der Poesie kommt. Wo der Verstand versagt, da besteht die Poesie, die im Gegensatz zum Verstand ausschließlich das Wahre hervorbringt. Der kleinen Fabel bereitet es nicht einmal große Mühe. Sie ist dem Schreiber darin weit überlegen, was gleichzeitig heißt, dass die Poesie dem Verstand überlegen ist. Dem Schreiber offenbart sich das wahre Wesen der Dinge nicht einmal durch intensives Beobachten und Nachdenken. Seine Aufzeichnungen über das Metallstück, das vom Schwert des Helden stammt, werden sogar gänzlich gelöscht. Darüber hinaus ist der Verstand zum Teil auf die Phantasie angewiesen. Der Schreiber ist manchmal gezwungen, "Ginnistan etwas zu fragen, die ein sehr gutes Gedächtniß hatte, und alles behielt, was sich zutrug"³. Alles Niedergeschriebene, das die Wasserschale übersteht, wird schließlich in einem Buch abgeheftet und bewahrt.

Während der Abwesenheit von Ginnistan und Eros, die sich gemeinsam auf den Weg zu Arcturs Hof begeben, zettelt der Schreiber eine Verschwörung an, bei welcher Vater und Mutter, die für Sinn und Herz stehen, in Gefangenschaft geraten. Nur Fabel kann sich dem entziehen und flieht in die Unterwelt, wo sie sich zunächst den Fragen der Sphinx stellen muss. Ihre Antworten verweisen auf den allegorischen Gehalt von Fabel als Poesie: "Wo kommst du her? – Aus alten Zeiten. – Du bist noch ein Kind – Und werde ewig ein Kind seyn."⁴ Trotz ihrer kindlichen Gestalt ist Fabel als Allegorie der Poesie seit Anbeginn der Menschheit existent und bleibt dennoch jung, weil die Poesie der Zeit widersteht. Die Unvergänglichkeit der Dichtung wird hier zum Ausdruck gebracht, die bei aller Veränderung der Welt stets dieselbe bleibt. Dass Fabel die Fragen der Sphinx mit Erfolg beantwortet und durch das Tor zur Unterwelt schreiten darf, bringt erneut ihren Bezug zur Wahrheit zum Ausdruck.

Allein bei Fabel liegt die Rettung, nachdem der Schreiber, der die Welt durch das Verbrennen der Mutter in Dunkelheit stürzt, die Macht an sich gerissen hat. Sie stellt nach der Entzweiung die Einheit wieder her. In diesem Sinne singt sie:

¹ Ebd., S. 345.

² Ebd., S. 344.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 350.

Ich spinne eure Fäden
In Einen Faden ein;
Aus ist die Zeit der Fehden.
Ein Leben sollt' ihr seyn.¹

Durch Fabel werden die Parzen, die an den Fäden spinnen, vernichtet, indem sie sich die Taranteln durch ihre Lieder untertan macht, die die Schicksalsgöttinnen fressen. Es ist also auch hier wieder der Gesang, der Macht über andere ausübt. Die Rettung der Welt liegt jedoch nicht allein im Spinnen der Fäden zu einem einzigen Faden, in welchem sich die Einheit ausdrückt. Vielmehr vollzieht Fabel mehrere Wiederbelebungen und erlöst die Welt so aus ihrer Starre. Zunächst erweckt sie den gelähmten Atlas, dem die Ankunft von Fabel bereits im Traum angekündigt wird. Auch der schlummernde Vater wird von Fabel wiederbelebt. Selbst die zu Asche gewordene Mutter wird in gewissem Sinne erweckt, indem Fabel ihre Asche einsammelt, welche dann in die Wasserschale gegeben und "zum Trank des ewigen Lebens aufgelöst"² wird. Auf diese Weise existiert die Mutter im Inneren der anderen weiter. Die letzte Erweckung ist die von Freya. Diese erfolgt jedoch nicht unmittelbar durch Fabel, sondern – hier hat sich Novalis am herkömmlichen Märchen orientiert – durch einen Kuss von Eros, den Fabel begleitet und dem sie die Anweisung gibt, seine Geliebte zu erwecken. Damit ist die Wiederherstellung des goldenen Zeitalters vollzogen, so dass Fabel am Ende singen kann:

Gegründet ist das Reich der Ewigkeit,
In Lieb' und Frieden endigt sich der Streit,
Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen,
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.³

Novalis verbindet hier das Wirken der Poesie in der Gestalt von Fabel mit physikalischen Vorgängen und verknüpft damit Bereiche, die nichts miteinander zu tun haben. Die Wirkung der Poesie und die Herbeiführung des goldenen Endzustands werden regelrecht physikalisch erklärt. Novalis hat sich hierbei auf den Galvanismus gestützt, der seinerzeit aktuell war. Fabel stehen die Metalle Gold und Zink zur Seite, durch die die Erweckung erst möglich ist. Das erklärt auch das Blitzen, das bei diesen Vorgängen erwähnt wird. Physikalisch erfolgt auch das Einsammeln der Asche der verbrannten Mutter durch den Turmalin. Dabei handelt es sich um einen Kristall, der durch Reibung kleine Partikel wie Staub und Asche anzieht. Das Alte und das Neue, Mythologie und Naturwissenschaft werden von Novalis poetisch kombiniert.

¹ Ebd., S. 351.

² Ebd., S. 361.

³ Ebd., S. 364.

Novalis hat in Fabel jene Eigenschaften vereint, die er auch der Poesie zuschreibt. Im Gegensatz zu allen anderen ist und bleibt sie das einzige Kind. Eros ist nur zu Beginn ein Kind und verwandelt sich in einen Erwachsenen, sobald er mit dem Metall des Schwertes in Berührung kommt. Die ewige Jugend von Fabel drückt ihre Unvergänglichkeit aus. Sie bleibt auch von allen äußeren Faktoren unbeschadet. In einem Zustand des Verfalls kann sich Fabel als Einzige retten, so dass in ihr alle Hoffnung auf Rettung der Welt ruht, so, wie die Poesie die einzige Hoffnung darstellt, der entzweiten Welt eine positive Wendung zu geben. Fabel bzw. die Poesie vermag den Schaden, den der Schreiber bzw. der Verstand verursacht hat, rückgängig zu machen. Sie lässt eine goldene Zeit aus einem Zustand der Vernichtung entstehen. "Aus Schmerzen wird die neue Welt geboren"¹, heißt es, so dass der Verfall im Grunde erforderlich wird, damit das Neue entstehen kann. Das triadische Modell ist also notwendig: Das erste goldene Zeitalter muss zwangsläufig vergehen und ein Zustand der Entzweiung eintreten, damit am Ende durch Fabel ein dauerhaftes goldenes Zeitalter entstehen kann. Fabel vollzieht nichts anderes, als was Novalis in seiner Ästhetik von der Poesie erwartet. In diesem Sinne könnte man das Märchen auch als eine poetische Ästhetik Novalis' bezeichnen.

4.2.6.2 Die blaue Blume

Heinrich soll das goldene Zeitalter, von dem die Märchen sprechen, real werden lassen. Dies ist seine Berufung: den Idealzustand zu verwirklichen. Dieser Auftrag und die Entwicklung Heinrichs zum Dichter vermengen sich mit der Sehnsucht nach der blauen Blume, die ihm zu Beginn des Romans im Traum erscheint. Seine Entwicklung zum Dichter vollzieht sich sozusagen mit dem Auffinden der blauen Blume. Ihre Bedeutung geht über das Persönliche hinaus, denn schon Heinrichs Vater hat von einer Blume geträumt, deren Farbe allerdings unbestimmt bleibt. In Heinrichs Blume erscheint ein Mädchengesicht, das zunächst noch undefiniert ist und erst bei der Begegnung mit Mathilde ihrer Person zugeordnet wird. Die Blume wird zu einem bedeutenden Antrieb von Heinrichs dichterischer Entwicklung. Mit Mathilde wird sein Traum von der blauen Blume schließlich Realität, d. h., die Blume stellt nicht nur etwas Abstraktes dar, sondern ist Teil der Wirklichkeit Heinrichs:

Ist mir nicht zu Muthe, wie in jenem Traume, beim Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht, und

¹ Ebd., S. 361.

nun erinnere ich mich auch, es in jenem Buche gesehn zu haben. [...] O! sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters. Sie wird mich in Musik auflösen. Sie wird meine innerste Seele, die Hüterin meines heiligen Feuers seyn. [...] Ich ward nur geboren, um sie zu verehren, um ihr ewig zu dienen, um sie zu denken und zu empfinden.¹

Mathilde verschmilzt mit der blauen Blume und wird zum künstlerischen Antrieb.² Wie zuvor schon im *Franz Sternbald* wird auch hier die Geliebte zum Kunstideal erhoben. Heinrich sieht in ihr den "Geist des Gesanges". Die Geliebte wird dadurch zu einem bestimmenden Faktor des Dichters.

Ein weiterer Traum kündigt Heinrich an, dass er Mathilde auch wieder verlieren wird. Aber er findet sie in seinem Traum auch wieder, wo sie ihm mitteilt, dass sie nun ewig zusammenbleiben werden. Dieser Traum verweist bereits auf den zweiten Teil des Romans, wo Mathilde bereits tot ist, Heinrich als Pilger erscheint und sich in einer irrealen Welt bewegt. Dort soll sich die eigentliche Erfüllung vollziehen, von Novalis aber nicht mehr dargestellt. Es ist jedoch ersichtlich, dass sie sich in einer Welt vollziehen soll, die etwas von einem Traum oder einem Märchen hat.

4.2.7 Der gestiefelte Kater und die romantische Ironie

Die Poesie der Poesie kann als eine im literarischen Werk integrierte ästhetische Auseinandersetzung bezeichnet werden, die jedoch nicht als trockene Theorie in Erscheinung tritt, sondern als Märchen, Gedicht usw. Im Roman lässt sich die Poesie der Poesie besonders weit treiben und potenzieren – der *Heinrich von Ofterdingen* führt es vor. Diese Freiheit gilt nicht für ein Bühnenstück, denn der Dichter muss immer die Aufführbarkeit seines Werkes im Auge behalten. Andernfalls bleibt es ein Lesedrama. Auf der Bühne kann die Poesie der Poesie als Stück im Stück Gestalt annehmen, sofern sich dieses Spiel im Spiel mit sich selbst bzw. mit der Poesie auseinander setzt. Tiecks 1797 erschienener Dreiakter *Der gestiefelte Kater* stellt eine solche ästhetische Auseinandersetzung dar. Darin wird dem realen Zuschauer vorgeführt, wie das Kindermärchen vor einem fiktiven Publikum auf die Bühne gebracht wird – eine Aufführung, die einen katastrophalen Verlauf nimmt, weil der Publikumsanspruch den Kunstanspruch dominiert. Die Zuschauer, die Schauspieler und der Dichter sind die Akteure in Tiecks Werk. Diese Figuren reflektieren die Bedingungen des Theaters, mit denen wiederum der reale Zuschauer konfrontiert wird.

¹ Ebd., S. 325.

² Vgl. Kremer, S. 127.

Tieck stellt vor allem das Verhältnis zwischen Dichter und Publikum in den Mittelpunkt. Es geht im Wesentlichen um die Kluft zwischen dem Kunstanspruch des Dichters und dem davon abweichenden Publikumsgeschmack. Schon zu Anfang ist der Blick auf das Publikum gerichtet, das sich über das Stück beschwert, noch bevor dieses überhaupt angefangen hat. Es weiß noch nicht einmal, was gespielt wird. Nur hofft es, dass es nicht das Kindermärchen ist, worauf der Titel hinweist. Noch bevor das Märchen beginnt, fordern die Zuschauer Geschmack, doch das, was das Publikum als "geschmackvolles Stück"¹ bezeichnet, ist nichts anderes als das ästhetisch anspruchslose Familiendrama. Die Zuschauer wollen "Familiengeschichten", "Lebensrettungen", "Sittlichkeit und deutsche Gesinnung" und "Religiös erhebende, wohltuende geheime Gesellschaften"². Bei ihnen macht sich die Hoffnung breit, dass "eine Nachahmung vom *Papagei* von Kotzebue"³ gegeben wird. Man gibt vor, den "Geschmack – die Regeln – die Kunst"⁴ retten zu wollen, und entlarvt sich als Rezipient von Unterhaltungsliteratur mit einem leeren Geschmacksbegriff. Der Geschmack verkommt zu einem reinen Modewort. In diesem fiktiven Publikum hat Tieck das reale Publikum gestaltet, das dieselben Züge trägt wie die Fiktion, auf die es blickt. Es hat einen falschen bzw. gar keinen Begriff vom Geschmack.

Darüber hinaus lehnt das Publikum, das sich bloß aus Typen wie Müller, Schlosser, Fischer usw. zusammensetzt⁵, alles Wunderbare ab. Bereits die Vermutung, es werde das Kindermärchen gespielt, führt zu der Bemerkung: "Aber wie kann man denn solches Zeug spielen?"⁶ Alle "Unwahrscheinlichkeiten"⁷ lehnt das Publikum – ganz im Zeichen der Aufklärung – rigoros ab. Sobald der Kater zu sprechen beginnt, schalten sich die Kunstrichter ein und empören sich darüber. Selbst den Märchenfiguren wird vorgeworfen, dass sie sich nicht darüber wundern, dass der Kater in der Lage ist zu sprechen. Fischer beschwert sich: "Was mich nur ärgert, ist, daß sich kein Mensch im Stück über den Kater wundert; der König

¹ Tieck: *Der gestiefelte Kater*. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspiel, einem Prologe und Epiloge. In: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantastus. Dramen. München 1978, S. 210 (Künftig zitiert: Tieck: *Der gestiefelte Kater*).

² Ebd.

³ Ebd., S. 213.

⁴ Ebd., S. 209.

⁵ Vgl. Landfester, Ulrike: "... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...". Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des *Spiel im Spiel*-Dramas. In: Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hg. v. Walter Schmitz. Tübingen 1997, S. 101-133, hier S. 119 (Künftig zitiert: Landfester).

⁶ Tieck: *Der gestiefelte Kater*, S. 209.

⁷ Ebd., S. 212.

und alle tun, als müßte es so sein."¹ Dahinter steckt die Erwartung, dass sich die Figuren auf der Bühne nicht anders verhalten dürfen als in der Wirklichkeit, selbst wenn es sich um Märchenfiguren handelt. Denn das Publikum sieht dadurch die Illusion gestört. Das Theaterstück darf sich nur innerhalb des Wahrscheinlichen bewegen. Ein Märchen kann dem natürlich nicht entsprechen, so dass es zwangsläufig auf Ablehnung stößt.² "Ich muß wenigstens gestehn, daß ich nie an Hexen oder Gespenster habe glauben können, viel weniger an den gestiefelten Kater"³, heißt es von Zuschauer Fischer, worauf Müller antwortet: "Es ist das Zeitalter für diese Phantome nicht mehr."⁴ Das Zeitalter ist das der Aufklärung, die alles Wunderbare verbannt hat. Nur das, was sich mit der Vernunft vereinbaren lässt, wird akzeptiert:

Könnte nicht in recht bedrängter Lage ein großer Abgeschiedener unerkant als Hauskater im Palast wandeln, und sich zur rechten Zeit wundertätig zu erkennen geben? Das begreift sich ja mit der Vernunft, wenn es höheren und mystischen Endzwecken dient.⁵

Für das Phantastische bleibt kein Raum. Vielmehr soll die Kunst ein Abbild der Wirklichkeit sein. Der Zuschauer kommt ins Theater und erwartet die Wirklichkeit auf der Bühne. Das Theaterstück wird nicht auf seinen künstlerischen Wert hin analysiert, sondern auf seine Schlüssigkeit. "Verfluchte Unnatürlichkeiten sind da in dem Stück!"⁶, beklagt sich Fischer. Die Forderung nach wirklichkeitsgetreuer Darstellung geht sogar so weit, dass man von Prinz Nathanael von Malsinki "eine fremde Sprache"⁷ erwartet, die dann ein Dolmetscher übersetzen soll. Weil das Publikum die Kunst nicht als Kunst betrachtet, sondern als Darstellung von Wirklichkeit, kann das Urteil nur wie folgt lauten: "[...] das Ganze ist ausgemacht dummes Zeug; der Dichter vergißt immer selber, was er den Augenblick vorher gesagt hat."⁸ Mit seiner nüchternen und von der Aufklärung geprägten Einstellung spricht das Publikum dem Dichter jede Autonomie ab.⁹ Der Dichter wiederum versucht die Zuschauer von der Starre der Aufklärung wegzuführen. "Sie hätten wieder zu Kindern werden müssen"¹⁰, erklärt er dem Publikum. Seine Absicht ist, die Zuschauer jenseits von Vernunft

¹ Ebd., S. 234.

² Vgl. Pestalozzi, Karl: Tieck. Der gestiefelte Kater. In: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1977, S. 110-126, hier S. 120.

³ Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 208.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 222.

⁷ Ebd., S. 223.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Landfester, S. 120 ff.

¹⁰ Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 268.

"in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzusetzen"¹. Einer der Gründe also, weshalb diese Kluft zwischen Dichter und Publikum besteht, ist der, dass das Publikum geprägt ist von der Aufklärung, die die Erwartungshaltung bestimmt und das Wahrscheinliche fordert. Der Konflikt im *Gestiefelten Kater* baut vor allem darauf auf, dass es nur das gelten lässt, was "nicht den Gesetzen unserer gewöhnlichen Welt widerspricht"².

Tieck verdeutlicht die Abhängigkeit des Dichters vom Publikum. Sein schlechter Stand wird bereits deutlich, sobald er hinter dem Vorhang hervorkommt: "Er sieht wenig wie ein Dichter aus."³ Der Kommentar von Fischer bringt den oberflächlichen Kunstbegriff des Publikums zum Ausdruck, denn die erste Ablehnung erfolgt aufgrund dessen, dass das Äußere des Dichters nicht dem Bild entspricht, das die Zuschauer von einem solchen haben. Alles, was diesem Bild zuwider läuft, hat beim Publikum keine Chance. Weder der Dichter noch sein Werk entsprechen den Erwartungen des Publikums. Immer wieder muss er vor die Zuschauer treten und sein Werk und seine Absicht rechtfertigen und verteidigen. Er wird damit zum Spielball der Zuschauer und ist nicht mehr Herr seiner Dichtung. Noch bevor das Stück beginnt, macht er sich vor dem Publikum klein und erhebt die Zuschauer zu Kunstkennern, die sie in Wahrheit nicht sind. Zunächst einmal stellt er sich als Anfänger vor, um all das zu entschuldigen, was dem Publikum am Stück missfallen könnte. Darüber hinaus gibt er eine Ehrfurcht vor dem Publikum vor, die es nicht verdient:

Ich schäme mich, die Eingebung meiner Muse so erleuchteten Richtern vorzuführen, und nur die Kunst unsrer Schauspieler tröstet mich noch einigermaßen, sonst würde ich ohne weitere Umstände in Verzweiflung versinken.⁴

Der Dichter muss das Publikum zunächst einmal milde stimmen, was ihm anfangs auch gelingt:

Ich wollte einen Versuch machen, durch Laune, wenn sie mir gelungen ist, durch Heiterkeit, ja, wenn ich es sagen darf, durch Possen zu belustigen, da uns unsre neusten Stücke so selten zum Lachen Gelegenheit geben.⁵

Gegen Ende muss er das Publikum jedoch regelrecht anbetteln, sich das Stück bis zum Schluss anzusehen. Im Vergleich zum Publikum befindet sich der Dichter von Anfang an in der schwächeren Position, weil das Theater auf das Publikum angewiesen ist und Erfolg und Misserfolg an der Zuschauerreaktion gemessen werden. Wenn es also um die Frage geht, wer

¹ Ebd., S. 267.

² Ebd., S. 227.

³ Ebd., S. 210.

⁴ Ebd., S. 211.

⁵ Ebd.

sich wem zu fügen hat, so ist es der Dichter, der sich hier dem Publikumsgeschmack unterwerfen muss. Ihm ist jede Form der Autonomie genommen, und er muss sich einem Geschmack anpassen, der in Wahrheit gar keiner ist. Es ist dasselbe Problem, das schon der *Wilhelm Meister* thematisiert. So sagt Fischer: "Wir sind zwar aus Neugier hergekommen, aber wir haben doch Geschmack."¹ Und diesen Publikumsgeschmack hat der Dichter zu berücksichtigen.

Obwohl sich der Dichter anbiedert, schafft er es nicht, das Publikum durch sein Stück bei Laune zu halten, und verliert die Kontrolle über sein Werk, auf dessen Verlauf das Publikum unmittelbar einwirkt. "Der zweite Akt ist so schon ganz anders geschlossen, als er in meinem Manuskripte steht"², heißt es. Zweimal muss der Dichter auf den Besänftiger zurückgreifen, der das Publikum durch seinen Gesang wieder ruhig stellen kann. Seine ästhetischen Prinzipien über Bord werfend, greift der Dichter auf rein unterhaltende Mittel zurück und fügt sich so dem Willen der Zuschauer. Verzweifelt bittet er den Maschinisten, "alle Maschinen spielen"³ zu lassen, sobald sich das Publikum, das nur auf Unterhaltung positiv reagiert, wieder unzufrieden zeigt. Während das Märchen verrissen wird, zeigt das Publikum Begeisterung für die Dekoration und Interesse an den Effekten. Der Beifall am Ende gilt ausschließlich der Dekoration, ohne das Stück oder den Dichter in irgendeiner Form zu berücksichtigen.⁴ Tieck stellt damit das Publikum und die Theaterpraxis bloß, in der mehr Wert auf Dekoration und Unterhaltung gelegt wird als auf die Kunst. In seinem Werk *Die verkehrte Welt* ist die Dekoration nicht mehr nur ergänzendes Beiwerk, sondern steht in Konkurrenz zur Dichtung. "Ergib dich, Poet, der du so unverschämt bist zu verlangen, daß sich die Menschen der Poesie erfreuen sollen"⁵, sagt der Maschinist, der seine Dekoration im Vordergrund wissen will. Er ist hier der Gegenspieler des Dichters. Im *Gestiefelten Kater* geht es vornehmlich darum, dass das Publikum mehr durch die Dekoration und weniger durch die Kunst begeistert werden kann. Der Dichter ruft den Maschinisten zu Hilfe, weil sein Stück gescheitert ist. Die ästhetische Seite verblasst gegen die rein unterhaltenden Mittel. Das Publikum erweist sich als ungebildet; die Kunst ist nicht in der Lage, auf die Zuschauer zu

¹ Ebd., S. 209.

² Ebd., S. 246.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Ribbat, Ernst: Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie. Kronberg/ Ts. 1978, S. 192 (Künftig zitiert: Ribbat).

⁵ Tieck: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. In: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Bd. 2, S. 354 f (Künftig zitiert: Tieck: Die verkehrte Welt).

wirken, und versagt. Der Dichter resigniert am Ende mit den Worten: "O du undankbares Jahrhundert!"¹ Darin drückt sich die Erkenntnis aus, dass der Künstler in einer kunstfeindlichen Zeit lebt, die es ihm versagt zu wirken.

4.2.7.1 Die romantische Ironie bei Tieck

Der gestiefelte Kater ist prädestiniert für die romantische Ironie, wie sie Schlegel definiert, obwohl in der Entstehungszeit eine direkte Verbindung Ticks zu Schlegels Definition nicht bestanden zu haben scheint.² Allerdings muss man einschränkend sagen, dass Tieck auf den philosophischen Gehalt der romantischen Ironie verzichtet. Der Bezug zum Unendlichen bleibt aus. Darüber hinaus findet sich bei Tieck auch keine fundierte Theorie der Ironie, wie sie im *Gestiefelten Kater* zur Anwendung kommt. Für ihn ist die romantische Ironie ein Mittel des Dichters, seine Souveränität über den Stoff zu wahren.³ Grundsätzlich entsteht durch das Spiel im Spiel eine Struktur, in welcher sich die romantische Ironie regelrecht austoben kann. Tieck lässt keine Gelegenheit aus, den Schein zu vernichten, ob es der Dichter ist, der sich kurzfristig in sein eigenes Theaterstück verirrt oder auf die Bühne stürzt, um das Publikum zu besänftigen, oder der Hanswurst, der sich außerhalb seiner Rolle als Mensch an das Publikum wendet, oder aber das fiktive Publikum, das sich immer wieder einschaltet und das Geschehen auf der Bühne kommentiert und lenkt. Die ganze Reflexion findet über die romantische Ironie statt und wird von dieser getragen. Weder der reale noch der fiktive Zuschauer kommt in den Genuss der Illusion, weil sie unentwegt aufgehoben wird. Immer wieder kommt es zu Illusionsbrüchen, die eine Kritik am Illusionstheater implizieren. Das Märchen vom gestiefelten Kater, um dessen Aufführung es geht, wird zur Nebensache, weil es nicht mehr um den Inhalt des Märchens geht, sondern um die Theaterpraxis. Tieck befindet sich folglich in der Rolle des Verfassers eines Theaterstücks, das von den Problemen eines Dichters als Verfasser eines Theaterstücks handelt, so dass er nicht umhin kommt, das Stück im Stück immer wieder zu unterbrechen. Das fiktive Theater ist nicht bloße Rahmenhandlung eines Spiels im Spiel, sondern ein Mittel zum ständigen Eingreifen in die Illusion und zur Reflexion durch die Figuren dieses fiktiven Theaters. Rahmen- und Binnengeschehen sind keine zwei streng voneinander getrennten Ebenen, sondern befinden sich in ständiger Wechselbeziehung. Das Spiel im Spiel wird nicht nur kurz eingeschoben, sondern nimmt das gesamte Stück ein

¹ Ders.: *Der gestiefelte Kater*, S. 269.

² Vgl. Ribbat, S. 186 f.

³ Vgl. Prang, Helmut: *Die Romantische Ironie*. Darmstadt 1972 (= *Erträge der Forschung* 12), S. 35 ff.

und dient als Reflexionsmittel, wie man es aus Schlegels zentralem *Athenäums*-Fragment kennt:

Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.¹

Romantische Ironie bedeutet, dass die Dichtung durch sich selbst über sich spricht und sich erklärt. So muss Nathanael erläutern, weshalb er nicht in einer fremden Sprache spricht, obwohl er aus einem fremden Land kommt: "Sehn Sie, es geschieht ja bloß dem Drama zu Gefallen, daß ich Ihre Sprache rede, denn sonst ist es allerdings unbegreiflich."² Dieser Kommentar, worin die Dichtung ins Gedächtnis ruft, dass sie nur Dichtung ist, gehört nicht mehr zur Rolle Nathanaels im Märchen. Die Dichtung rechtfertigt damit die Notwendigkeit ihrer Abweichung von der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit ist für das fiktive Publikum nicht immer offensichtlich. Es ist nicht in der Lage zu differenzieren, wann etwas tatsächlich Teil der Aufführung ist und wann ein Illusionsbruch stattfindet, so dass das Gespräch zwischen dem Dichter und dem Maschinisten für Fiktion gehalten wird, um "die nachherigen Verwandlungen"³ zu motivieren. Zur Klarstellung tritt der Hanswurst aus seiner Rolle und spricht zu den Zuschauern:

[...] jetzt rede ich ja zu Ihnen als bloßer Schauspieler zu den Zuschauern, nicht als Hanswurst, sondern als Mensch zu einem Publikum, das nicht in der Illusion begriffen ist, sondern sich außerhalb derselben befindet; kühl, vernünftig, bei sich, vom Wahnsinn der Kunst unberührt.⁴

Weiter heißt es:

Der Vorhang war zu früh aufgezogen. Es war eine Privatunterredung, die gar nicht auf dem Theater vorgefallen wäre, wenn man zwischen den Kulissen nur etwas mehr Raum hätte. Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, und es hilft nichts, Sie müssen dann so gütig sein und die Mühe daran setzen, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten; denn von jetzt an, verstehn Sie mich, von dem Augenblicke, daß ich werde abgegangen sein, nimmt der dritte Akt erst seinen Anfang.⁵

Darüber hinaus beginnt der Hanswurst sich über seine schlechte Rolle zu beklagen, die ihm der Dichter zugeschrieben hat. Das heißt, nicht nur das Publikum, sondern auch der Schauspieler greift die Autonomie des Dichters an und versucht Einfluss auf das Stück zu nehmen. Die Grenzen zwischen dem Stück und dem Stück im Stück werden immer wieder aufgehoben, etwa als Hinz die Erkenntnis kommt: "Ich bin ganz melancholisch. – Ich habe

¹ Schlegel: *Athenäums*-Fragmente, S. 38 f.

² Tieck: *Der gestiefelte Kater*, S. 222.

³ Ebd., S. 247.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 248.

selbst dem Narren zu einem Siege verholfen, ein Stück herabzusetzen, in welchem ich die Hauptrolle spiele!"¹ Zudem werden im Stück Streitgespräche über das Stück geführt:

Leander: Das Thema meiner Behauptung ist, daß ein neuerlich erschienenes Stück: *der gestiefelte Kater*, ein gutes Stück sei.

Hanswurst: Das ist gerade das, was ich leugne.

Leander: Beweise, daß es schlecht sei.

Hanswurst: Beweise, daß es gut sei.

Leutner: Was ist denn das wieder? – die Rede ist ja wohl von demselben Stücke, das hier gespielt wird, wenn ich nicht irre.

Müller: Freilich von demselben.

Leander: Das Stück ist, wenn nicht ganz vortrefflich, doch in einigen Rücksichten zu loben.

Hanswurst: In keiner Rücksicht.

Leander: Ich behaupte, es ist Witz darin.

Hanswurst: Ich behaupte, es ist keiner drin.

Leander: Du bist ein Narr; wie willst du über Witz urteilen?

Hanswurst: Und du bist ein Gelehrter, was willst du von Witz verstehn?

Leander: Manche Charaktere sind gut durchgeführt.

Hanswurst: Kein einziger.

Leander: So ist, wenn ich auch alles übrige fallenlasse, das Publikum gut darin gezeichnet.

Hanswurst: Ein Publikum hat nie einen Charakter.

Leander: Über diese Frechheit möcht ich fast erstaunen.

Hanswurst gegen das Parterre: Ist es nicht ein närrischer Mensch? Ich und das verehrungswürdige Publikum stehn nun beide gleichsam auf du und du, und sympathisieren in Ansehung des Geschmacks, und doch will er gegen meine Meinung behaupten, das Publikum im gestiefelten Kater sei gut gezeichnet.

Fischer: Das Publikum? Es kommt ja kein Publikum in dem Stücke vor.

Hanswurst: Noch besser! Also kömmt gar kein Publikum darin vor?

Müller: Je bewahre! Wir müßten ja doch auch darum wissen.

Hanswurst: Natürlich. Nun, siehst du, Gelehrter? Was die Herren da unten sagen, muß doch wohl wahr sein.

Leander: Ich werde konfus – aber ich lasse dir noch nicht den Sieg.²

Ein Beispiel romantischer Ironie findet man vor allem beim Dichter, der sich in sein eigenes Stück verirrt, d. h., die Schauspieler treten aus dem Stück heraus und der Dichter wird zu einem Teil dessen. Als er den Besänftiger sucht, der eigentlich nur ein Schauspieler ist, der einen Besänftiger spielt, das Publikum aber außerhalb des Märchens besänftigen soll, sucht er ihn an einem fiktiven Ort:

Wenn es nur nicht so weit von hier – nach dem Palast des Königs wäre – so holt ich den Besänftiger – er hat mir schon am Schluß des zweiten Aktes – alle Fabeln vom Orpheus glaublich gemacht. – Doch, bin ich nicht Tor? – Ich bin ja völlig konfuse; – auf dem Theater steh ich – und der Besänftiger muß irgendwo – zwischen den Kulissen stecken.³

Der Dichter muss sich ins Gedächtnis rufen, dass es sich hier nur um Schein handelt.

¹ Ebd., S. 254.

² Ebd., S. 253 f.

³ Ebd., S. 264.

Während der Rezipient beim *Gestiefelten Kater* trotz der unterschiedlichen Ebenen noch den Überblick behält, treibt es Tieck in der *Verkehrten Welt* auf die Spitze, denn das Stück im Stück plant ebenfalls die Aufführung eines Stückes, so dass die Figuren eine Rolle spielen, die wiederum eine Rolle spielen. In diesem Werk reflektieren die Zuschauer des ersten Stückes ihre Rolle wie folgt:

Es ist gar zu toll. Seht, Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen wieder Zuschauer und sehn ein Stück, und in jenem dritten Stück wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt.¹

Treibt man das Stück-im-Stück-Prinzip zu weit, verliert das Werk seine Bühnentauglichkeit und wird zum verwirrenden Lesedrama.

Auch in der *Verkehrten Welt* findet eine Reflexion über Kunst statt. Da ist Skaramuz, der die Rolle des Apoll spielen will und die Herrschaft im Theater übernimmt, während der richtige Apoll entmachtet ist und als Schäfer lebt. Melpomene ist die Tochter eines Hofrats und nur aus Liebeskummer unter die Musen gegangen. Thalia, die Bediente des Hofrats, ist Melpomene aus Treue gefolgt. Die Kunst hat hier ihre eigentliche Bedeutung verloren. Eine Verschwörung gegen Skaramuz wird angezettelt, um dem echten Apoll die Herrschaft zurückzugeben. Die Kunst versucht sich ihr Reich und ihre Geltung zurückzuerobern. Doch ist die ästhetische Aussage im *Gestiefelten Kater* viel konzentrierter, worin es hauptsächlich um die Kluft geht, die sich zwischen Dichter und Publikum auftut.

Der Titel *Die verkehrte Welt* weist bereits darauf hin, dass sich alles außerhalb der Norm bewegt. Das Stück beginnt damit, dass sich der Schauspieler des Skaramuz gegen seine Rolle und den Dichter, der sie ihm zugeteilt hat, auflehnt und er nichts Geringeres als die Figur des Apoll spielen will, wodurch er die Herrschaft auf der Bühne an sich reißt. Die Verkehrung nimmt ihren Lauf, als der Schauspieler Pierrot ins Parterre springt, um auch einmal Zuschauer zu sein, während sich der Zuschauer Grünhelm auf die Bühne begibt. Hier wird die übliche Grenze zwischen Dichter, Schauspieler und Publikum aufgehoben. Auf diese Weise verliert der Dichter die Herrschaft über sein Stück und muss sich fragen: "Aber was soll denn aus meinem vortrefflichen Schauspiele werden?"² Die Schauspieler wollen entgegen dem Manuskript nicht einmal mehr auf der Bühne sterben. Es ist hier folglich weniger ein Problem des Publikums als vielmehr eine Auseinandersetzung zwischen Dichter und Schauspieler. Aber auch das Publikum gefährdet die Autonomie der Kunst, indem es für das

¹ Tieck: *Die verkehrte Welt*, S. 323 f.

² Ebd., S. 280.

Theater zahlt und dadurch Ansprüche machen darf. Dem ist die Kunst unterworfen, denn "bezahlt haben die Zuschauer nun einmal, und damit ist das Wichtigste geschehn"¹. Damit erübrigt sich für den Theaterdirektor die Frage des Dichters nach der Kunst. Er hat zunächst keine Einwände gegen diese verkehrten Verhältnisse auf dem Theater. Tieck hat ihn als typischen Theaterdirektor gestaltet, der seine Stücke spielt, "wie sie das Zeitalter mit sich bringt"².

Die romantische Ironie gestaltet sich hier etwas anders als im *Gestiefelten Kater*, da die Illusion von Anfang an durchbrochen erscheint: Der Schauspieler will die ihm zugeteilte Rolle nicht spielen, ein Schauspieler wechselt zu den Zuschauern und ein Zuschauer zu den Schauspielern. Dies geschieht bereits zu Beginn des Stückes. Anders verhielte es sich, wenn dieser Tausch mitten im Stück erfolgen würde und der reale Zuschauer sich bereits inmitten der Illusion befände. *Die verkehrte Welt* birgt zwar viel Potential für die romantische Ironie, die Möglichkeiten hierfür sind jedoch oftmals ungenutzt geblieben. Die Dichtung bietet hier weniger Reflexionen, sondern vielmehr das Aus-der-Rolle-Fallen der Figuren, die im Verlauf des Stückes vergessen, dass sie nur Schauspieler sind. Erst Apoll ruft ihnen diesen Umstand wieder ins Bewusstsein.

Dennoch finden sich auch in diesem Werk Beispiele für die romantische Ironie, etwa in der Figur des Wirtes, der über die Rolle des Wirtes in der Literatur reflektiert:

Wenige Gäste kehren jetzt bei mir ein, und wenn das so fortwährt, so werde ich am Ende das Schild noch gar einziehen müssen. – Ja sonst waren noch gute Zeiten, da wurde kaum ein Stück gegeben, in welchem nicht ein Wirtshaus mit seinem Wirte vorkam. Ich weiß es noch, in wie vielen hundert Stücken bei mir in dieser Stube hier die schönste Entwicklung vorbereitet wurde. [...] Ja sogar in allen Sachen, die aus dem Englischen übersetzt wurden, hatte ich meinen Taler Geld zu verdienen.³

Der Wirt sorgt sich hier um das nachlassende Vorkommen der Wirtsrolle in den Stücken. "Sieh fast alle jetzigen Komödienzettel nach, und immer steht unten: die Szene ist im Hause des Hofrats"⁴, beschwert er sich. Anders als die anderen Figuren fällt er nicht aus seiner Rolle, sondern reflektiert diese. Als ein Fremder bei ihm einkehrt, tritt er nicht aus seiner Theaterrolle heraus, sondern fragt den Fremden nach seiner literarischen Herkunft: "Sie sind gewiß noch aus der alten Schule; gelt, so ein Mann vom alten Schlage, vielleicht aus dem

¹ Ebd., S. 279.

² Ebd., S. 342.

³ Ebd., S. 293 f.

⁴ Ebd., S. 294.

Englischen übersetzt?"¹ In einer anderen Szene freut sich der Wirt, weil sein Wirtshaus Sammelpunkt der Verschwörer sein soll. Der Theaterdirektor kommt in dieser Szene nicht als Figur, sondern als echter Direktor des Theaters vor. Der Wirt hingegen ist darüber erfreut, dass dem Wirtshaus dadurch eine bedeutendere Rolle im Stück zukommt, ohne zu beachten, dass die Verschwörung nicht Teil des Stückes ist:

O welches Glück! welch unendliches Glück! [...] Mein Haus, diese Stube hier der Sammelplatz der Verschworenen! [...] Nein, so etwas ist noch in keinem einzigen Stücke erhört! [...] In einem Wirtshause! Das kömmt selbst im Abällino nicht vor, so gemein es auch darin zugeht.²

So anschaulich dieses Beispiel für die romantische Ironie ist, hat sich Tieck in diesem Stück insgesamt damit zurückgehalten.

4.3 Das Antikisieren in der Dichtung

Die Ästhetik führte nicht nur dazu, dass die Literatur die Kunst als Thema für sich entdeckte, sondern trat zudem eine mythologische Lawine in der Literatur los. Als Urheber kann Johann Joachim Winckelmann mit seiner Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* gesehen werden, worin er die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Meisterwerke preist, die zum Kunstmaßstab werden. Durch Winckelmann wird die Antike sozusagen wieder populär in Deutschland.³ Seine Kernaussage der edlen Einfalt und stillen Größe bestimmt das weitere Griechenbild, und zwar nicht nur das seiner Zeitgenossen. Ihm geht es vor allem darum, dass allein in der Nachahmung der alten Griechen und ihrer vorbildlichen Kunst als Verkörperung idealer Schönheit ein kultureller Aufstieg möglich sei. Damit steht die Antike nur noch für schöne Kunst, wobei alle anderen Aspekte, die das antike Griechenland in seiner realen Dimension ausmachten, ausgeblendet werden. Dass es sich hier nur um ein konstruiertes Griechenbild handelt, zeigt sich bereits daran, dass der Zugang zu den Griechen in der Regel über Italien erfolgte, denkt man etwa an Goethes Italienreise. Bei Winckelmann entsteht das Antikebild nicht anders. Es findet kein direkter Kontakt mit griechischen Kunstwerken statt.⁴ Darüber hinaus handelt es sich um ein durch bildende Kunst und durch Dichtung erzeugtes Griechenbild, denn ein von Homer übermittelter Mythos ist ein dichterisch bearbeiteter Mythos und keine wissenschaftlich

¹ Ebd., S. 295.

² Ebd., S. 343.

³ Vgl. Bosco, Carmela Lorella Ausilia: "Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen". Deutsche Antikebilder (1755-1875). Diss. masch. Berlin 2001, S. 23 (Künftig zitiert: Bosco).

⁴ Vgl. ebd., S. 27.

ausgerichtete Darstellung der religiösen Vorstellungen und Riten eines Volkes. Das Resultat dieser Antikerezeption, die fast ausschließlich über Kunst stattfand, war, dass die Figuren der griechischen Mythologie, ob Götter oder Menschen, zu Repräsentanten von innerer wie äußerer Schönheit aufstiegen, denkt man etwa an Laokoon, der noch im Todeskampf vollkommene Schönheit ausstrahlt – so zumindest Winckelmanns Auffassung und die seiner Zeitgenossen.¹ Einzelne mythologische Figuren wurden sogar vollkommen deckungsgleich mit dem Schönen, wie etwa der mythologische Held Achilles. Man muss folglich davon ausgehen, dass sich die Dichter um 1800 auf eine Antike beriefen, die in dieser Form nie existiert hat. Dadurch wird das ästhetische Postulat einer Wiederherstellung des goldenen Zeitalters umso mehr zur Utopie, als es sich um die Forderung nach Wiederherstellung eines Zustands handelt, den es auch bei den Griechen nie gegeben hat.

Es stellt sich dennoch die Frage, inwiefern die Kunst – insbesondere die Literatur – überhaupt in der Lage sein kann, die alten Griechen im ästhetischen Sinne nachzuahmen, ohne sie nur zu kopieren. Nahe liegend war das Aufgreifen der alten Mythen. Die Dichtung stürzte sich regelrecht auf die alte Mythologie, weil es bei der ganzen ästhetischen Debatte um die Antike gewissermaßen das Einzige war, was sie irgendwie inhaltlich verwerten konnte. Eine Nachahmung der Antike bestand vor allem in einer Wiederbelebung ihrer Mythologie.

Wie schon erwähnt, repräsentieren die griechischen Götter das Ideal und stehen stellvertretend für das Schöne, für Ganzheit und Vollkommenheit und können auf diese Weise als Symbole zur Veranschaulichung des Schönen dienen. Zudem rückt die fehlende Trennung zwischen Menschen und Göttern in der antiken Mythologie das Ideal in greifbare Nähe des Menschen. Die Götter als Ideal pflegen in den Mythen regen Kontakt mit den Menschen zu haben. Halbgötter durchziehen die mythologische Welt der Griechen. Auch sie verkörpern das Schöne. Zwischen Menschen und Göttern der griechischen Mythologie besteht eine Einheit, die der moderne Mensch um 1800 in seiner eigenen Zeit, der Zeit der Aufklärung, nicht kannte und die eine Sehnsucht danach bei ihm auslöste. Für den Dichter lag somit nahe, auf den reichhaltigen Stoff der griechischen Mythologie zurückzugreifen. In Korrespondenz mit dem Inhalt traten auch antike Formen verstärkt in der Dichtung in Erscheinung, wie etwa die Elegie, die sich hervorragend dazu eignete, den Verlust des goldenen Zeitalters zu beklagen.

¹ Vgl. Destro, Alberto: Der Schönheit Ruhm. Zur Sinnfunktion literarischer Aneignung antiker mythologischer Gestalten zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800. Hg. v. Dieter Burdorf u. Wolfgang Schweickard unter Mitarbeit v. Annette Gerstenberg. Tübingen u. a. 1998, S. 93-102, hier S. 95.

Diese Hinwendung der Literatur zur Antike war ein Ergebnis der ästhetischen Auseinandersetzung. In der Mythologie, die man in ihrer ästhetischen und weniger in ihrer religiösen Bedeutung betrachtete, fand man das Menschenbild wieder, zu welchem man den modernen Menschen ästhetisch erziehen wollte. Man fand im griechischen Mythos einen reichhaltigen Vorrat an Geschichten, Figuren und Symbolen vor, die man für die ästhetischen Zwecke nur noch dichterisch aufbereiten musste. Genau darin muss man den Unterschied in der Beziehung des antiken und des modernen Menschen zum Mythos sehen. Für den antiken Menschen war der Mythos nicht nur Fiktion, sondern Realität, während er für den an der Antike stark interessierten Menschen um 1800 nur ästhetisch relevant war, so dass die Götterwelt für einen antiken Dichter wie Homer natürlich eine ganz andere Bedeutung hatte als z. B. für Schiller.

4.3.1 Die antike Götterwelt in der modernen Dichtung

Die Literatur um 1800 bietet eine Fülle von Beispielen für den antikisierenden Einfluss der Ästhetik. Ergiebig ist vor allem die Dichtung Goethes, Schillers und Hölderlins.¹ Aber auch andere haben aus dem mythologischen Vorrat geschöpft. Gerade Hölderlins Werk ist ohne die griechische Antike gar nicht denkbar. Mythologische Elemente und antike Formen gehörten zur Dichtung um 1800 dazu. Sie sind ebenfalls ein typisches Merkmal des ästhetischen Bewusstseins jener Zeit.

Anhand dessen wird aber erneut ersichtlich, dass hier ein Leser mit Bildung notwendig war, der den in der Regel nur angedeuteten mythologischen Stoff erfassen und kennen musste. So wird beispielsweise Achilles in Schillers *Nänie* nicht namentlich erwähnt, obwohl er die zentrale mythologische Figur in dem Gedicht darstellt. Dass es um ihn geht, ergibt sich erst aus dem Zusammenhang. Oftmals beinhalten einzelne Werke mehr als nur ein Mythologem, so dass der Leser in der griechischen Mythologie bewandert sein muss, um ein Kunstwerk verstehen zu können.

An vorderster Stelle dieser mythologischen Wiederbelebung steht Schillers Elegie *Die Götter Griechenlands*², worin Ideal und Wirklichkeit einander gegenübergestellt werden. Mit einem Gedicht wie diesem versucht der "Gedankenlyriker", wie zuvor schon oft gezeigt

¹ Vgl. Ennen, Jörg: Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists. Münsterische Diss. Münster 1998 (= Zeit und Text. Münsterische Studien zur neueren Literatur 13), S. 209 (Künftig zitiert: Ennen).

² Erste Fassung.

worden ist, weniger einem ästhetischen Anspruch zu genügen als vielmehr eine ästhetische Aussage zu treffen und diese zu veranschaulichen, wozu die antike Mythologie besonders geeignet erscheint.¹ Daher sind Gedichte wie *Die Götter Griechenlands*, *Der Spaziergang*, *Das Reich der Schatten*, *Nänie* usw. ohne das Wissen um Schillers Ästhetik kaum zu verstehen. Lexikalische Kenntnisse der griechischen Mythologie reichen bei weitem nicht aus, denn die Mythologie hat hier keine religiöse, sondern eine ästhetische Aufgabe zu erfüllen. Im Falle Schillers steht diese Aufgabe natürlich in engem Zusammenhang mit der von ihm postulierten ästhetischen Erziehung des Menschen. Deutlich wird dies anhand der engen Verknüpfung antiker Mythologie mit dem Schönen. Die Mythologie entpuppt sich für jemanden wie Schiller als geeignetes Mittel zur Veranschaulichung des Ideals, das er vertritt. Der Blick auf die griechischen Götter ist bei Schiller somit nichts anderes als ein Blick auf das Ideal bzw. das Schöne. Bei ihm steht die Mythologie folglich vor dem Hintergrund, den schönen Schein zur Anschauung zu bringen.²

Die erste Fassung der *Götter Griechenlands* ist 1788 entstanden und geht damit den *Künstlern* sowie Schillers ästhetischen Schriften voraus, mit denen das Gedicht ebenfalls in einem engen gedanklichen Zusammenhang steht. Auch hier finden sich Aspekte seiner erst später ausgearbeiteten Ästhetik wieder, besonders die Gegenüberstellung von Antike und Moderne. Doch anders als in den *Künstlern* liegt der Schwerpunkt nicht auf Kunst und Künstler, sondern auf der griechischen Götterwelt, die einem einzigen Gott den Platz räumen musste, so dass die einst von Göttern beseelte Natur zum Nachteil der Menschen entgöttert und entzaubert wurde. Damit stößt das Gedicht bei so manchem Zeitgenossen Schillers – allen voran bei Friedrich Leopold Graf zu Stolberg – auf Kritik, da es die heidnischen Götter wieder heraufbeschwört, den einen christlichen Gott kritisiert und den Verlust der antiken Mythologie beklagt.³ Schiller bleibt von dieser Kritik nicht unberührt und überarbeitet sein Gedicht später.

Natürlich liegt Schiller nichts daran, den christlichen Glauben tatsächlich zu verwerfen und zur religiösen Verehrung der alten Götter zurückzukehren. Vielmehr beklagt er den Verlust eines bestimmten Bewusstseins bei den Menschen, das mit der griechischen

¹ Vgl. Ennen, S. 117.

² Vgl. ebd., S. 120.

³ Vgl. Dahnke, Hans-Dietrich: Die Debatte um *Die Götter Griechenlands*. In: Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Bd. 1. Hg. v. Hans-Dietrich Dahnke u. Bernd Leistner. Weimar 1989, S. 193-269, hier S. 215 (Künftig zitiert: Dahnke).

Mythologie einherging. Denn die Mythologie stellt den Versuch dar, sich die Vorgänge der Natur und den Lauf der Welt durch Geschichten zu erklären, ob es der Wechsel der Jahreszeiten ist, der Gezeitenwechsel, Naturkatastrophen und Ähnliches. Die Natur nimmt in den mythischen Figuren Gestalt an und rückt damit dem Menschen mit seiner poetischen Vorstellung von ihr näher. Er kann sie besänftigen oder erzürnen und bildet mit ihr eine Einheit. In den vielen Göttergestalten verehrte der Mensch die Natur, was mit dem Aufkommen des Christentums nicht mehr der Fall ist. Der wesentliche Aspekt ist daher nicht, ob den griechischen Göttern oder dem christlichen Gott der Vorzug zu geben ist, sondern in welchem Verhältnis Mensch und Natur stehen. Indem nämlich der Mensch das griechische Götterbild pflegt, auch wenn es sich nur um Phantasiegebilde handelt, bekundet er seine Verbundenheit mit der Natur, weil er sie durch die Mythologie in sein Leben integriert und in einem poetischen Verhältnis zu ihr steht. Nicht nur die Naturnähe, sondern auch der Reichtum an mythischen Bildern, der das Leben durchzog, machte die Antike zwangsläufig für den modernen Dichter interessant. Schillers Wahl fällt aus diesem Grund auf die griechische Götterwelt und nicht auf die christliche Gottesvorstellung, weil bei den Griechen die Einheit zwischen Mensch und Natur aus Schillers Sicht noch gegeben war, Schönheit und Wahrheit bei den Griechen regierten und die Kunst eine zentrale Rolle spielte. Es ist eine Entscheidung für das goldene Zeitalter. Für jemanden wie Schiller ist die Antike mit ihrer Mythologie eine Zeit, in der die Wahrheit in Form von Dichtung Gestalt annahm.¹

Im Folgenden geht es nicht um eine ausführliche Interpretation einzelner Werke, sondern um deren Bezug zu Antike und Mythologie im Rahmen der Ästhetik. Die erste Aufgabe, die ein Gedicht wie *Die Götter Griechenlands* stellt, ist die der Entschlüsselung des mythologischen Stoffes, der einen großen Kreis schlägt und gleich mehrere Mythologeme umfasst. Schiller scheint es nichts ausgemacht zu haben, dass diese vielen mythologischen Namen den Leser möglicherweise verwirren könnten. Dass es für den Leser damals tatsächlich nicht einfach war, mit den mythologischen Andeutungen zurechtzukommen, belegen die Fußnoten, die Schiller gelegentlich eingefügt hat, um Stellen wie "Wiederforderer der Todten"² zu erklären. Das Lesen des Gedichts wird bei dieser Masse an Mythologemen zu

¹ Vgl. Koopmann, Helmut: Poetischer Rückruf. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996, S. 70-83, hier S. 75 f.

² Schiller: *Die Götter Griechenlands*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799. Hg. v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner. Weimar 1943. Unveränd. Nachdr. Leipzig 1968, S.194 (Künftig zitiert: Schiller: *Die Götter Griechenlands*).

einem aufwendigen Nachschlagen der einzelnen Namen, wobei man davon ausgehen muss, dass der Leser damals mit mehr Kenntnissen ausgestattet war als der Leser von heute.

Betrachtet man den mythologischen Stoff in Schillers Gedicht, so muss man konstatieren, dass die antike Mythologie weniger von Schönheit geprägt ist, als vielmehr von Rache, Verfolgung, Gewalt und Tod berichtet. Genau genommen, hat jemand wie Winckelmann lediglich die Schönheit antiker Skulpturen, die auf den Mythos verweisen, auf die gesamte Mythologie projiziert. Beispielhaft hierfür ist die ästhetische Verherrlichung der Laokoon-Gruppe, die als Muster antiker Bildhauerkunst galt und den Mythos um den trojanischen Priester Laokoon darstellt, der die Bewohner Trojas vor dem Trojanischen Pferd warnt und zusammen mit seinen Söhnen von zwei Seeschlangen getötet wird. Die Begeisterung für antike Skulpturen wurde um 1800 zu einer Begeisterung für die antike Mythologie. Allein die vierte Gedichtstrophe ist angefüllt mit mythologischen Figuren, die das Opfer göttlicher oder menschlicher Launen sind. Es fällt schwer, die zum Teil grausamen Mythen mit dem Schönen in Verbindung zu bringen. Schön kann allenfalls ihre Darstellung in Plastiken sein, wie etwa im Falle der Laokoon-Gruppe.

Das Gedicht ist durchsetzt mit mythologischen Andeutungen, ohne jedoch ein Mythologem konkret herauszugreifen und den mythologischen Stoff näher auszuführen. Immer wieder stolpert man bei Schiller darüber, und zwar nicht nur in den *Göttern Griechenlands*. So heißt es z. B. in seiner *Nänie*: "Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,/ Und an der Schwelle noch, streng, rief er sein Geschenk zurück."¹ Gemeint ist hier das Orpheus-Mythologem. Es ist nicht notwendig, die als bekannt vorausgesetzten antiken Geschichten ausführlich wiederzugeben. Vielmehr sollen die mythologischen Figuren etwas symbolisieren, so dass es nicht damit getan ist, den mythologischen Stoff nur zu kennen oder ein einzelnes Mythologem zu isolieren. Es geht darum, ihre Symbolik aufzuschlüsseln, und nur in dieser Hinsicht ist die griechische Mythologie für den Dichter relevant. Schiller zieht die griechische Mythologie aus keinem anderen Grund heran, als um seine ästhetischen Ansichten zur Anschauung zu bringen. So symbolisiert etwa Achilles in seiner *Nänie* das Schöne, das, dargestellt am Tod des antiken Helden, unterging. Grundsätzlich steht die griechische Götterwelt für eine goldene Zeit², und zwar unabhängig von der Grausamkeit, die von einzelnen Göttern ausgeht. In der goldenen

¹ Ders.: *Nänie*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil I, S. 326 (Künftig zitiert: Schiller: *Nänie*).

² Vgl. Dahnke, S. 198.

Zeit, im Ideal und im Schönen liegt ihre Hauptbedeutung. Ihr Untergang oder der Untergang eines Teils der Götterwelt ist immer auch ein Untergang des Schönen.

Es kommt also nicht auf das einzelne Mythologem und seine isolierte Betrachtung an, sondern auf die Gesamtheit der verwendeten Mythologeme, die auf ein und denselben Aspekt hinweisen. All die in den *Göttern Griechenlands* erwähnten mythologischen Figuren beseelten die Natur. So ist der Lorbeerbaum nicht einfach nur eine Pflanze, sondern eine verwandelte Daphne, der Stein eine trauernde Niobe, das Schilf eine fliehende Syrinx, die Nachtigall eine ebenfalls verfolgte Philomele usw. Die Sonne stellte nicht bloß einen seelenlosen "Feuerball"¹ am Himmel dar, sondern war beseelt durch den Sonnengott Helios. Es gab kaum etwas in der Natur, das nicht seine mythologische Entsprechung hatte, ob in Göttern, Halbgöttern, Helden oder irgendwelchen Fabelwesen. Dadurch "gab man höhern Adel der Natur"². Aufklärung, Wissenschaft und auch das Christentum haben jedoch die Natur ihrer mythologischen Bilder beraubt und eine Distanz zu ihr geschaffen, was die Ästhetik so oft beklagte. Die Natur wird nur noch wissenschaftlich entschlüsselt und ist nur ein Gefüge von Naturgesetzten, so dass sie "knechtisch dem Gesetz der Schwere"³ dient. Deshalb heißt es aus Sicht des modernen sentimentalischen Menschen: "Mühsam späh' ich im Ideenlande,/ fruchtlos in der Sinnenwelt."⁴

Ganz ähnlich beschreibt Novalis den Untergang der antiken Götterwelt in seinen *Hymnen an die Nacht*⁵, deren fünfte Hymne sich zum Vergleich mit Schillers Elegie geradezu anbietet:

Zu Ende neigte die alte Welt sich. [...] Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge. – Einsam und leblos stand die Natur. Mit eiserner Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Maaß.⁶

Die Götterwelt ist unweigerlich an die Natur geknüpft. Mit dem Verlust des Götterglaubens geht immer auch ein Verlust der bisherigen poetischen Sicht auf die Natur einher.

Bedeutend sind die mythologischen Figuren nicht nur als Seele der Natur, sondern auch als Bringer von Sitten und Kultur. In Schillers Gedicht *Das Eleusische Fest* ist Ceres
Die Bezähmerinn wilder Sitten,

¹ Schiller: *Die Götter Griechenlands*, S.190.

² Ebd.

³ Ebd., S. 194.

⁴ Ebd., S. 192.

⁵ Druckfassung von 1800.

⁶ Novalis: *Hymnen an die Nacht*. In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1, S. 165 (Künftig zitiert: Novalis: *Hymnen an die Nacht*).

Die den Menschen zum Menschen gesellt,
Und in friedliche feste Hütten
Wandelte das bewegliche Zelt.¹

Und in *Der Spaziergang* heißt es: "Ceres vor allen/ Bringet des Pfluges Geschenk [...]."² Die Präsenz der Götter spiegelt die Präsenz von Sitten, Kultur und auch Kunst wieder. Es war die Zeit, "Da der Dichtkunst mahlerische Hülle/ sich noch lieblich um die Wahrheit wand"³. Die Kunst war göttlichen Ursprungs und darüber hinaus von Bedeutung, indem sich in ihr die Götterwelt widerspiegelte:

Himmlisch und unsterblich war das Feuer,
das in Pindars stolzen Hymnen floß,
niederströmte in Arions Leier,
in den Stein des Phidias sich goß.
Beßre Wesen, edlere Gestalten
kündigten die hohe Abkunft an.
Götter, die vom Himmel niederwallten,
sahen *hier* ihn wieder aufgethan.⁴

Die Kunst war fest im Leben integriert. Im "Heldenspiel"⁵ wurden die Götter verherrlicht. Das ganze Leben war ein einziges Fest zur Verehrung der Götter und von der Leichtigkeit des Lebens geprägt. Allein der Weingott Dionysos, der in der zehnten Strophe der *Götter Griechenlands* in Erscheinung tritt, repräsentiert das Fest schlechthin. Mit diesem von Göttern bestimmten Weltbild führten die Menschen ein glücklicheres Dasein "an der Freude leichtem Gängelband"⁶. Es war im Gegensatz zur Moderne nicht geprägt von negativen Bildern: "Damals trat kein gräßliches Gerippe/ vor das Bett des Sterbenden"⁷. Selbst der Tod wurde in der Antike positiv assoziiert: "[...] und das ernste Schicksal blickte milder/ Durch den Schleyer sanfter Menschlichkeit."⁸

Dass ein und derselbe Aspekt jedoch nicht immer gleich interpretiert werden musste, zeigt sich anhand von Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Darin wird die antike Vorstellung vom Tod als jener Aspekt gewertet, der die goldene Zeit überhaupt erst untergraben hat. Der Tod wird in den *Hymnen an die Nacht* als "entsetzliches Traumbild"⁹ bezeichnet, den die antike Mythologie weder ausreichend erklären noch im Leben positiv integrieren konnte. Wenn

¹ Schiller: Das Eleusische Fest. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil I, S. 376.

² Ders.: Der Spaziergang. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil I, S. 310.

³ Schiller: Die Götter Griechenlands, S. 190.

⁴ Ebd., S. 191.

⁵ Ebd., S. 192.

⁶ Ebd., S. 190.

⁷ Ebd., S. 193.

⁸ Ebd., S. 193.

⁹ Novalis: Hymnen an die Nacht, S. 163.

Schiller in den *Göttern Griechenlands* über den Tod schreibt "Ein Kuß/ nahm das letzte Leben von der Lippe,/ still und traurig senkt' ein Genius/ Seine Fackel"¹, so ist diese Assoziation in den *Hymnen an die Nacht* nichts weiter als ein verschönerndes Bild, das über das unausweichliche Lebensende lediglich hinwegtrösten soll. Zudem täuscht es darüber hinweg, dass für den Tod weiterhin Erklärungsbedarf bestand. Er blieb das abrupte Ende eines Lustgelages, dem man keinen Sinn abgewinnen konnte. Selbst die Götter stießen in diesem Punkt an ihre Grenzen:

Das furchtbar zu den frohen Tischen trat
Und das Gemüth in wilde Schrecken hüllte.
Hier wußten selbst die Götter keinen Rath,
Der die beklommne Brust mit Trost erfüllte.
Geheimnißvoll war dieses Unholds Pfad
Des Wuth kein Flehn und keine Gabe stillte;
Es war der Tod, der dieses Lustgelag
Mit Angst und Schmerz und Thränen unterbrach.

Mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut
Verschönte sich der Mensch die grause Larve,
Ein sanfter Jüngling löscht das Licht und ruht –
Sanft wird das Ende, wie ein Wehn der Harfe.
Erinrung schmilzt in kühler Schattenflut,
So sang das Lied dem traurigen Bedarfe.
Doch unenträthselt blieb die ewge Nacht,
Das ernste Zeichen einer fernen Macht.²

Anders als in den *Göttern Griechenlands* bringt Novalis in den *Hymnen an die Nacht* zum Ausdruck, dass die Antike nicht in der Lage war, dem Tod einen positiven Inhalt zu geben oder diesen zu enträtseln.

Schillers Elegie hebt hervor, dass die Welt der Götter und damit die Natur mit der Welt der Menschen eine Einheit bildete. Die Menschen ehrten die Götter und bauten ihnen Tempel, und die Götter stiegen zu den Menschen hinab. So heißt es in der fünften Strophe:

Zu Deukalions Geschlechte stiegen
damals noch die Himmlischen herab,
[...]
Zwischen Menschen, Göttern und Heroen
knüpfte Amor einen schönen Bund.
Sterbliche mit Göttern und Heroen
huldigten in Amathunt.³

"Götter wandelten einst bei Menschen"¹, heißt es auch bei Friedrich Hölderlin, um die Einheit zwischen Menschen und Göttern auszudrücken. Und in seiner Elegie *Brod und Wein*² schreibt

¹ Schiller: Die Götter Griechenlands, S.193.

² Novalis: Hymnen an die Nacht, S. 163.

³ Schiller: Die Götter Griechenlands, S. 191.

er: "Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an/ Und vollendet und schloß tröstend das himmlische Fest."³ Das Hinabsteigen der Götter zu den Menschen, ob bei Schiller, Hölderlin oder anderen Dichtern, symbolisiert die goldene Zeit der Einheit und Harmonie.

In Schillers Gedicht *Das Reich der Schatten* sind es nicht die Götter, die zu den Menschen hinabsteigen, sondern es ist Herkules, der zu ihnen in den Olymp aufsteigt. Der Mensch wird hier in den Kreis der Götter aufgenommen. *Das Reich der Schatten* verlagert das Erfahren des Ideals allerdings "In der Schönheit Schattenreich!"⁴, so dass der Unterschied zwischen Menschen und Göttern in der Wirklichkeit bestehen bleibt. Erfahbar ist das Ideal also lediglich im schönen Schein und damit nur im Spieltrieb bzw. im ästhetischen Zustand.⁵

Genau genommen, ist Herkules aber kein Mensch, sondern ein Halbgott und deshalb ein Verbindungs- und Vermittlungsglied zwischen Menschen und Göttern. Gleiches lässt sich über Dionysos sagen, der z. B. bei Hölderlin eine zentrale Rolle spielt. Auch er nimmt eine Vermittlerrolle ein und "söhne den Tag mit der Nacht aus"⁶. Überhaupt drückt sich in den Halbgöttern aus, dass es in der Antike nicht die Vorstellung einer getrennten Menschen- und Götterwelt gab. Sie sind aus diesem Grund prädestiniert, in der Dichtung die Rolle des Vermittlers zwischen Ideal und Wirklichkeit einzunehmen.⁷

All die Göttergestalten mussten in den *Göttern Griechenlands* einem einzigen Gott weichen:

Alle jene Blüten sind gefallen
von des Nordes winterlichem Wehn.
Einen zu bereichern, unter allen,
mußte diese Götterwelt vergehen.⁸

Ähnlich heißt es in den *Hymnen an die Nacht*: "Unfreundlich blies ein kalter Nordwind über die erstarrte Flur, und die erstarrte Wunderheymath verflog in den Aether."⁹ Während aber bei

¹ Hölderlin, Friedrich: Götter wandelten einst. In: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1. München u. Wien 1992, S. 200.

² Erste Fassung.

³ Hölderlin: Brod und Wein. In: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, S. 378 (Künftig zitiert: Hölderlin: Brod und Wein).

⁴ Schiller: Das Reich der Schatten. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1, S. 248.

⁵ Vgl. Hinderer, Walter: Konzepte einer sentimentalischen Operation. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996 (= Universal-Bibliothek 9473), S. 128-148, hier S. 144.

⁶ Hölderlin: Brod und Wein, S. 380.

⁷ Vgl. Ennen, S. 157.

⁸ Schiller: Die Götter Griechenlands, S. 194.

⁹ Novalis: Hymnen an die Nacht, S. 165.

Schiller der Vers "von des Nordes winterlichem Wehn" das Aufkommen des Christentums markiert, bezeichnet der kalte Nordwind bei Novalis die Zeit vor dem Christentum. Erst mit dem Christentum und der Erscheinung Jesus' bricht in den *Hymnen an die Nacht* eine neue Zeit an: "Erwacht in neuer Götterherrlichkeit erstieg er die Höhe der neugebornen Welt [...]."¹ Erst mit dem Christentum geht eine positive Vorstellung vom Tod einher, der nicht mehr nur das absolute Ende darstellt, sondern den Weg zum Absoluten ebnet, denn "Im Tode ward das ewige Leben kund"². Das Christentum stellt somit bereits die dritte Stufe des triadischen Geschichtsmodells dar, wie es in den *Hymnen an die Nacht* gezeichnet wird. Dadurch wird der Verlust der antiken Götterwelt weniger schmerzlich erfahren als in den *Göttern Griechenlands*, denn im Gegensatz zu Schiller kompensiert das Christentum bei Novalis die Schwäche der antiken Mythologie in Bezug auf den Tod.

Ganz anders als Schiller geht auch Hölderlin mit dieser Problematik um. In seiner bereits erwähnten Elegie *Brod und Wein*, die zwischen 1800 und 1804 entstanden ist, erfolgt keine polarisierende Gegenüberstellung von antiker Götterwelt und christlicher Moderne, sondern eine Verschmelzung. So verweist bereits der Titel der Elegie sowohl auf Dionysos, den Weingott, als auch auf die christliche Abendmahlvorstellung. Die Dionysosfigur verschmilzt hier mit der Christusfigur. Es sind nicht die unversöhnlichen Gegensätze zwischen antiker Mythologie und Christentum, wie sie Schiller in seiner Elegie darstellt. Vielmehr reiht sich Jesus in die Kette der "Himmlischen" ein und stellt das letzte Glied dieser Götterkette dar: "Mit allen Himmlischen kommt als Fackelschwinger des Höchsten/ Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab."³ Hölderlin ist auf eine Rückkehr der antiken Götter und ihre Vereinigung mit dem christlichen Gott aus.⁴ Bei ihm läuft alles auf eine Verschmelzung von Mythologie und christlicher Religion hinaus. Eine Trennung zwischen der antiken Gestalt des Dionysos und der christlichen Gestalt Jesus' ist nicht möglich, wenn es z. B. heißt:

Als erschienen zu lezt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand,
Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder
Käme, der himmlische Chor einige Gaaben zurück,
[...]⁵

¹ Ebd., S. 169.

² Ebd., S. 167.

³ Hölderlin: *Brod und Wein*, S. 382.

⁴ Vgl. Baeumer, Max L.: Die zeitgeschichtliche Funktion des Dionysischen Topos in der romantischen Dichtung. In: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien*. Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart 1969, S. 265-283, hier S. 274.

⁵ Hölderlin: *Brod und Wein*, S. 380.

In Goethes Ballade *Die Braut von Korinth* findet ebenfalls eine Gegenüberstellung von Antike und Moderne, von altem und neuem Glauben statt, wobei Ersterem der Vorzug gegeben wird.¹ In der zweiten Strophe heißt es über das Christentum:

Keimt ein Glaube neu,
Wird oft Lieb und Treu
Wie ein böses Unkraut ausgerauft.²

Einige Strophen weiter beschreibt Goethe die Verdrängung des antiken Götterglaubens durch den christlichen Gott wie folgt:

Und der alten Götter bunt Gewimmel
Hat sogleich das stille Haus geleert.
Unsichtbar wird Einer nur im Himmel
Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt;
[...]³

Das Urteil über das Christentum fällt ähnlich wie bei Schiller aus: Alter und neuer Glaube sind nicht miteinander zu vereinbaren und stehen sich unversöhnlich gegenüber. Die einst heitere Welt der antiken Götter musste dem einen Gott weichen. Ausgedrückt wird diese Unvereinbarkeit dadurch, dass die beiden Liebenden im Leben nicht mehr zueinander finden, da die versprochene Braut bereits tot ist, nachdem sie ihren heidnischen Glauben aufgegeben hat. Obwohl durch die Mutter zum Christentum konvertiert, beruft sie sich jedoch auf den alten Götterglauben: "Dieser Jüngling war mir erst versprochen,/ Als noch Venus' heitrer Tempel stand."⁴ Darüber hinaus fordert sie ein heidnisches Begräbnis für sich und den Jüngling und bekennt sich damit vollends zu den alten Göttern:

Höre, Mutter, nun die letzte Bitte:
Einen Scheiterhaufen schichte du;
Öffne meine bange, kleine Hütte,
Bring in Flammen Liebende zu Ruh!
Wenn der Funke sprüht,
Wenn die Asche glüht,
Eilen wir den alten Göttern zu.⁵

Waren die antiken Götter dem Menschen nah, so ist der christliche Gott, den Schiller in den *Göttern Griechenlands* beschreibt, unnahbar. Im Gegensatz zu diesem erkennt man bei den griechischen Göttern noch deutlich menschliche Züge, so dass sie im Grunde nichts anderes darstellen als Menschen, die sich lediglich durch "göttliche" Fähigkeiten auszeichnen.

¹ Vgl. Riedel, Volker: "Der Beste der Griechen" – "Achill das Vieh". Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption II. Jena 2002 (= Jenaer Studien 5), S. 74.

² Goethe: *Die Braut von Korinth*. In: Gesamtausgabe der Werke und Schriften. Abt. I: Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe. Bd. 1: Gedichte. Stuttgart o. J., S. 160.

³ Ebd., S. 161.

⁴ Ebd., S. 165.

⁵ Ebd.

Man sah in ihnen nur die vollkommene Form des Menschen. Die Götter der griechischen Mythologie sind zur gleichen Zeit vermenschlichte Götter. Sie sind den Menschen auf der einen Seite nachgebildet und sollen ihnen auf der anderen Seite Vorbild sein.¹ Moritz weist in seiner *Götterlehre* auf diesen Aspekt hin und stellt fest, dass die Phantasie die Götter nach den Menschen forme und die Menschen nach den Göttern. Schiller beschreibt diese Nähe zwischen Menschen und Göttern im *Brief eines reisenden Dänen* wie folgt: "Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen, und näherten ihre Menschen den Göttern."² Bei den Göttern zeigen sich Freude und Trauer ebenso wie Liebe und Hass, wie etwa in Goethes *Achilleis*, worauf im Folgenden noch eingegangen wird. In ihrem Verhalten sind sie den Menschen ähnlicher als Göttern. In diesem Sinne sind die folgenden Zeilen aus den *Göttern Griechenlands* zu verstehen: "Da die Götter menschlicher noch waren,/ waren Menschen göttlicher."³ Dadurch, dass die Götter den Menschen nachgebildet sind, wirkten sie sich, als der Glaube an sie noch existierte, veredelnd auf den Menschen aus. Aufgrund dessen "waren Menschen göttlicher". Jedoch dem einen, christlichen Gott nachzueifern, ist unmöglich. In der Schlussstrophe wird deutlich, dass der Mensch sich diesem Gott nicht annähern kann. Der unverschleierte Wahrheit hält der Mensch in dieser Form nicht stand, so dass er die Schönheit als Vermittlerin der Wahrheit braucht, wie aus den folgenden Zeilen hervorgeht⁴:

[...]
 nimm die ernste strenge Göttin wieder,
 die den Spiegel blendend vor mir hält;
 Ihre sanft're Schwester sende nieder,
 spare jene für die andre Welt.⁵

Die Götter verschwanden aus der Welt der Menschen und waren nur noch in der Dichtung präsent, d. h. jenseits der Natur und dem eigentlichen Leben:

Müßig kehrten zu dem Dichterlande
 heim die Götter, unnütz einer Welt
 die, entwachsen ihrem Gängelbände,
 sich durch eignes Schweben hält.⁶

Der Blick auf die untergegangene antike Götterwelt ist, um es mit Schiller auszudrücken, sentimentalisch. Der Verlust wird im sentimentalischen Ton beklagt:

¹ Vgl. Weimar, Klaus: "Ihr Götter". In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. v. Wilfried Barner. Stuttgart 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), S. 303-327, hier S. 308.

² Schiller: Brief eines reisenden Dänen. Der Antikensaal zu Mannheim: In: Sämtliche Werke. Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften. 3. Aufl. München 1962, S. 883.

³ Schiller: Die Götter Griechenlands, S. 195.

⁴ Vgl. Dahnke, S. 203.

⁵ Schiller: Die Götter Griechenlands, S. 195.

⁶ Ebd.

Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder,
holdes Blütenalter der Natur!
Ach! nur in dem Feenland der Lieder
lebt noch deine goldne Spur.¹

Zwar findet sich die Götterwelt in der Dichtung wieder, aber die goldene Zeit ist unwiederbringlich untergegangen.

In Schillers *Nänie* von 1799 wird ebenfalls der Verlust von Vollkommenheit beklagt, jedoch nicht in Form einer abwesenden Götterwelt, sondern im Tod bestimmter mythologischer Figuren, die für das Ideal bzw. das Schöne stehen.² Die Götter selbst beweinen hier den Tod Achilles' und mit ihm den Untergang und die Vergänglichkeit des Schönen und Vollkommenen. Zuvor wird bereits der Verlust Eurydikés und Adonis' angedeutet. Weder Orpheus noch Aphrodite vermochten den Tod des Schönen rückgängig zu machen oder zu verhindern.

Nur das "Klaglied"³, d. h. die Kunst, bewahrt das Schöne davor, "klanglos zum Orkus"⁴ hinabzusteigen. Die Klage um das Schöne wird so zum Gegenstand der Kunst, die jedoch nicht vermag, das verlorene Schöne dauerhaft zurückzuholen, wie etwa im Falle Eurydikés, die in das Reich der Schatten zurückkehren muss, nachdem Orpheus sie durch den Klang seiner Leier für kurze Zeit zurückholen kann.⁵ Aber die Dichtung kann das Schöne bzw. die Götterwelt bewahren. So heißt es in der Schlussstrophe der später überarbeiteten Fassung der *Götter Griechenlands*: "Was unsterblich im Gesang soll leben/ Muß im Leben untergehen."⁶ Das Schöne muss geradezu aus der Wirklichkeit verschwinden, um zum Gegenstand der Kunst zu werden.⁷ Der Mensch kann sich folglich mit der Kunst über den Verlust der Götterwelt hinwegtrösten.

Auch bei Hölderlin sind die Götter nicht mehr Teil menschlicher Existenz: "Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter/ Aber über dem Haupt droben in anderer Welt."⁸ Längst haben sie sich auf den Olymp zurückgezogen, denn "Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt"⁹. Die Götter haben sich aus der Welt der Menschen

¹ Ebd., S. 194.

² Vgl. Ennen, S. 152.

³ Schiller: *Nänie*, S. 326.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Osterkamp, Ernst: Das Schöne in Mnemosynes Schoß. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996, S. 282-297, hier S. 290 S. 293 (Künftig zitiert: Osterkamp).

⁶ Schiller: *Die Götter Griechenlands*, S. 367.

⁷ Vgl. Osterkamp, S. 296 f.

⁸ Hölderlin: *Brod und Wein*, S. 378.

⁹ Ebd., S. 380.

zurückgezogen, jedoch anders als bei Schiller, denn sie existieren auch weiterhin, selbst wenn ihre Existenz auf den Olymp beschränkt ist. Ausgedrückt wird diese so genannte Götterferne durch die Nacht, während ihr Dasein als Tag zum Ausdruck gebracht wird. Aus *Brod und Wein* geht hervor, dass der letzte Gott "des Tags Ende verkündet" und schwand"¹. Die Nacht, die Hölderlins *Brod und Wein* durchzieht, steht in seinem Gesamtwerk nicht nur für eine Tageszeit, sondern für das Fehlen der Götter überhaupt. In *Die Götter* heißt es beispielsweise:

Ihr guten Götter! arm ist, wer euch nicht kennt,
Im rohen Busen ruhet der Zwist ihm nie,
Und Nacht ist ihm die Welt und keine
Freude gedeihet und kein Gesang ihm.²

In *Der Archipelagus* steht die Nacht ebenfalls für das Wegbleiben der Götter: "Aber weh! es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus,/ Ohne Göttliches unser Geschlecht."³ Und auch bei Novalis heißt es in den *Hymnen an die Nacht*: "Nicht mehr war das Licht der Götter Aufenthalt und himmlisches Zeichen – den Schleyer der Nacht warfen sie über sich."⁴ Die Nacht ist bei Novalis jedoch nicht negativ assoziiert, wenn in der sechsten Strophe steht:

Hinunter in der Erde Schooß,
Weg aus des Lichtes Reichen,
[...]
Gelobt sey uns die ewge Nacht,
Gelobt der ewge Schlummer.⁵

Dass die Nichtexistenz der Götter in *Brod und Wein* nicht irreversibel ist, klingt in der Hoffnung auf den kommenden Gott an: "Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott."⁶ Wo also für Schiller die Götterwelt unwiederbringlich verschwunden ist, lässt Hölderlin eine Tür für deren Rückkehr offen und verweist nicht nur auf deren "Asyl" in der Dichtung. Der letzte Gott "Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder/ Käme, der himmlische Chor einige Gaaben zurück"⁷. Darüber hinaus heißt es über den Weingott, "er söhne den Tag mit der Nacht aus"⁸. Die Nacht ist somit kein Dauerzustand, der Tag nicht nur Symbol einer vergangenen harmonischen Zeit, sondern auch einer kommenden.⁹

Natürlich wird auch bei Hölderlin die antike Götterwelt nicht ohne den Dichter gedacht. Durch diesen wird die Nacht zur heiligen Nacht. Die Antwort auf die Frage "Weiß ich nicht

¹ Ebd.

² Ders.: *Die Götter*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, S.252.

³ Ders.: *Der Archipelagus*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, S. 302.

⁴ Novalis: *Hymnen an die Nacht*, S. 165.

⁵ Ebd., S. 175.

⁶ Hölderlin: *Brod und Wein*, S. 374.

⁷ Ebd., S. 380.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Ennen, S. 157.

und wozu Dichter in dürftiger Zeit?"¹ lautet: "Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,/ Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht."² Der Dichter ist derjenige, der noch den Zugang zu dieser alten Götterwelt hat. Er kündigt den Tag an und wird in der Ode *Dichterberuf*³ auch als "Tages Engel" bezeichnet. Das Dichtertum wird in *Brod und Wein* zum Priestertum erhoben⁴, doch in *Dichterberuf* wird der Dichter gänzlich auf die Stufe des Weingottes gestellt:

Und du, des Tages Engel! erweckst sie nicht,
Die jetzt noch schlafen? gieb die Geseze, gieb
Uns Leben, siege, Meister! du
Hast der Eroberung Recht, wie Bacchus.⁵

So, wie Bacchus "kam mit heiligem/ Weine vom Schlafe die Völker weckend"⁶, so erweckt auch der Dichter die Menschen aus ihrem Schlaf. Er tröstet die Menschen nicht nur über den Verlust hinweg; er tritt mit gleichem Recht wie die Götter auf. Da Apoll hier gemeint ist, steht der Dichter auf Augenhöhe mit den Göttern.⁷ Er ist nicht wie bei Schiller bloß Tröster, sondern Erwecker.

Anhand der behandelten Beispiele lässt sich ersehen, dass der Verlust der Götterwelt infolge der Ästhetik mit ihrer Forderung nach einer neuen Mythologie immer wieder Gegenstand der Dichtung war. Die Ästhetik hat eine regelrechte Klage um die alten Götter in der Literatur angestimmt. Allerdings finden sich Unterschiede darin, wie dieser Verlust bewertet wurde. Das eine Mal konnten die Götter als unwiederbringlich betrauert werden, das andere Mal wurde Hoffnung geschürt auf ihre Wiederkunft und auf ein neues goldenes Zeitalter. Es sind dieselben Aspekte, die man bereits aus der Ästhetik kennt.

4.3.2 Die Bearbeitung eines mythologischen Stoffes

Besonders präsent ist die antike Götterwelt in Goethes epischem Fragment *Achilleis* von 1799, das jedoch über den "Ersten Gesang" nicht hinausgeht.⁸ Darin wird nicht nur an die Götter erinnert, wie etwa in den *Göttern Griechenlands*, sondern die Götterelite selbst kommt hier zu Wort. Goethe wagt sich mit der *Achilleis* sehr weit auf das Feld der Antike hinaus und

¹ Hölderlin: *Brod und Wein*, S. 378.

² Ebd., S. 380.

³ Erste Fassung.

⁴ Vgl. Ennen, S. 173

⁵ Hölderlin: *Dichterberuf*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, S. 269.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Pott, Sandra: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Hamburger Habil.-Schrift. Berlin 2004, S. 44 f.

⁸ Vgl. Ennen, S. 98.

versucht jenen Aspekt aufzugreifen, den Homer sowohl in seiner *Ilias* als auch in seiner *Odyssee* ausgespart hat: den Tod des griechischen Helden Achilles. Goethe hat darin noch Potential für ein Epos vermutet¹, so dass er den Versuch unternimmt, Achilles' Tod nach antikem Vorbild wiederzugeben. Dieser Versuch eines antiken Epos geht folglich über das bloße Aufgreifen eines antiken Stoffes hinaus und nähert sich den antiken Dichtern in besonders starkem Maße an. Anders als beispielsweise in der *Iphigenie auf Tauris* als Bearbeitung des Dramas von Euripides soll in der *Achilleis* Homers *Ilias*, die den Tod Achilles' lediglich andeutet, sozusagen weitererzählt werden.

In der *Achilleis* wird nicht über eine vergangene Götterwelt gesprochen; die Götter selbst treten in Erscheinung, und zwar sowohl auf dem Olymp als auch in der Menschenwelt. Menschen- und Götterwelt sind eng miteinander verwoben. Gegenstand des Zusammentreffens und der Unterhaltung der Götter ist Achilles' Schicksal. Deutlich treten hierbei die menschlichen Züge der Götter hervor. Da ist Thetis, die Mutter Achilles', die mütterlich um ihren Sohn trauert und sich im Schmerz an Here wendet, von der sie sich ebenfalls mütterliche Gefühle erhofft. Diese wiederum reagiert ebenso menschlich, jedoch nicht mit mütterlichem Instinkt, sondern mit weiblicher Eifersucht. Here verweigert Thetis das Mitgefühl, da sie in ihr nur eine Konkurrentin sieht. Während die Götter mit menschlichen Zügen ausgestattet sind, tragen die Menschen göttliche Eigenschaften – an erster Stelle Achilles, der sich für ein kurzes, aber ruhmreiches Leben entscheidet und noch zu Lebzeiten seinen eigenen Grabhügel anfertigen lässt. Anders als bei den Göttern zeigen sich bei ihm weder Schmerz noch Trauer oder gar Angst wegen seines bevorstehenden Todes, so dass auch auf Goethes Götter und Menschen die Verse Schillers zutreffen: "Da die Götter menschlicher noch waren,/ Waren Menschen göttlicher." Götter und Menschen sind sich nicht nur sehr ähnlich, ihr Schicksal hängt auch voneinander ab.

Man kann über die Gründe spekulieren, weshalb Goethe dieses Projekt nicht abgeschlossen hat, aber mit Sicherheit hat die Schwierigkeit eine Rolle gespielt, als moderner Dichter und unter den Bedingungen der Moderne einen antiken Stoff in antiker Form auf homerische Weise zu realisieren. Daher kann die *Achilleis* als Beispiel dafür gelten, dass die Brücke zwischen Antike und Moderne nur schwer zu schlagen war. Der griechische Ehrgeiz der Dichter war nicht immer poetisch umsetzbar. Goethes homerischer Versuch zeigt auf,

¹ Vgl. Dreisbach, Elke: Goethes *Achilleis*. Bonner Diss. Heidelberg 1994 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 130), S. 11.

dass die Dichter nur schwer akzeptieren konnten, dass das alte Griechenland unter den Bedingungen der Moderne nicht wiederherzustellen war und die Antike etwas Vergangenes bleiben sollte.

Einen Höhepunkt des Dichtens im griechischen Geiste stellt Goethes *Iphigenie auf Tauris* dar, zumindest aus Sicht seiner Zeitgenossen. Sie gilt als Musterbeispiel eines modernen Dramas im antiken Geist.

Man kann dieses Stück nicht lesen, ohne sich von einem gewissen Geiste des Altertums angeweht zu fühlen, der für eine bloße, auch die gelungenste Nachahmung viel zu wahr, viel zu lebendig ist¹,

schreibt Schiller in seiner Rezension zu Goethes Schauspiel. So antik, wie Schiller es schildert, ist die *Iphigenie auf Tauris* bei genauer Betrachtung allerdings nicht, denn Goethe nutzt den antiken Stoff dazu, seine eigentlich modernen Ideen zu versinnbildlichen, was im Folgenden noch deutlich wird. In der mythologischen Figur der Iphigenie soll das Ideal schlechthin veranschaulicht werden, das aber ein Ideal der Moderne ist. Das Drama von 1787² ist angelehnt an das in der Goethezeit beliebte antike Drama *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides. Natürlich ist auch in diesem Fall der mythologische Stoff ästhetisch aufbereitet, um eine bestimmte ästhetische Idee zu transportieren.

Ähnlich wie Goethe hat sich auch August Wilhelm Schlegel an einen antiken Stoff herangewagt, den Euripides bereits in seiner Tragödie *Ion* bearbeitet hat, und zwar mit der gewagten Absicht, es sogar besser als Euripides zu machen bzw. die vermeintlichen Fehler des antiken Dichters zu korrigieren.³ Wie die *Iphigenie auf Tauris* ist auch A. W. Schlegels *Ion* nicht bloß die Wiedergabe eines mythologischen Stoffes, sondern die antike Verkleidung eines modernen Gedankens. Deutlich wird dies daran, dass das Schauspiel am Ende harmonisch ausklingt und alle miteinander versöhnt sind. Vor allem aber ist es ein Familiendrama, das gar nicht zur antiken Mythologie passen will. Trotz der Parallelen, die sich zu Goethes *Iphigenie auf Tauris* finden lassen – beide Dichter haben einen antiken Stoff des Euripides aufgegriffen –, ist A. W. Schlegels Stück auf Ablehnung gestoßen. Es ist verrissen und als unsittlich bemängelt worden, was an Friedrich Schlegels *Lucinde* erinnert. Goethe hat

¹ Schiller: Über die Iphigenie auf Tauris. In: Sämtliche Werke. Bd. 5, S. 943.

² Die vierte und endgültige Fassung in Blankversen ist das Ergebnis der neu gewonnenen ästhetischen Auffassung Goethes in Italien.

³ Vgl. Reichard, Georg: August Wilhelm Schlegels *Ion*. Das Schauspiel und die Aufführungen unter der Leitung von Goethe und Iffland. Bonn 1987 (= Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit 9), S. 35 (Künftig zitiert: Reichard).

noch versucht, negative Kritiken zu unterbinden.¹ A. W. Schlegels *Ion* ist nämlich 1802 unter seiner Leitung in Weimar uraufgeführt worden.²

In der Figur der Iphigenie, die kein göttliches, sondern ein menschliches Wesen ist, wird in antikem Rahmen der vollkommene und aufgeklärte Mensch veranschaulicht, der das Endprodukt der ästhetischen Erziehung darstellt. Humanität ist hier das Stichwort. Hierbei ist deutlich zu erkennen, wie Goethe eine Idealisierung der Antike vornimmt: Iphigenie als Vertreterin von Humanität schafft die Menschenopfer mit der Zustimmung Thoas' ab und erhält nach Offenlegung ihrer Fluchtpläne die Erlaubnis zur Rückkehr nach Griechenland, ohne dass es zum Blutvergießen kommt. Ihr Gewissen bleibt rein, da sie weder den Verrat noch den Brudermord begehen muss. Ihre Pflicht gegenüber der Göttin und gegenüber Thoas sowie ihre Neigung, nach Griechenland zurückzukehren, werden auf diese Weise miteinander vereinbart. Sie ist die Repräsentantin der so genannten schönen Seele. An ihr wird erkennbar, wie die Ästhetik eine bestimmte Vorstellung in den antiken Menschen hineinprojizierte. Iphigenie repräsentiert lediglich das aus der ästhetischen Auseinandersetzung mit der Antike hervorgegangene Menschenbild. Hier spiegelt sich das Winckelmann'sche Antikebild der edlen Einfalt und stillen Größe wider.³ Das Bild, das hier von der griechischen Antike wiedergegeben wird, ist folglich nur jenes Bild, das sich der Mensch um 1800 machte: die Antike als goldene Zeit.

Dadurch, dass der Humanitätsgedanke im Mittelpunkt steht, tritt hier die antike Götterwelt anders als bei Schiller oder Hölderlin eher in den Hintergrund. Es scheint weniger göttliche Lenkung als vielmehr menschliches Geschick zu sein, das hier im Mittelpunkt steht. Iphigenie ist zwar die Priesterin Dianas, und Orest wird von den Erinnyen verfolgt, doch die Götter spielen hier kaum eine Rolle und sind nur am Rande von Bedeutung. Anders stellt es sich im *Ion* dar. Während die Götter in der *Iphigenie auf Tauris* nur in der Vorstellung der Menschen existieren, lässt A. W. Schlegel seinen Apoll bewusst in Erscheinung treten, um sozusagen die Harmonie am Ende zu bestätigen. In der *Iphigenie auf Tauris* fehlt diese göttliche Bestätigung. Es bleibt alles eine Interpretation des Menschen. So scheint der Mensch selbst über die Notwendigkeit von Menschenopfern oder deren Abschaffung zu bestimmen.

¹ Vgl. ebd., S. 250 ff.

² Vgl. Heinz, Andrea: *Ion* – Der Weimarer Theaterskandal des Jahres 1802. Die Stellung zum antiken Mythos als Scheidepunkt der literarischen Partei. In: *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. Hg. v. Monika Schmitz-Emans u. Uwe Lindemann. Heidelberg 2004 (= *Hermeia. Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft* 6), S. 123-137, hier S. 123.

³ Vgl. Ennen, S. 84 f.

Iphigenie ist es, die Thoas davon überzeugt, auf Menschenopfer zu verzichten. Und erst der abgewiesene Thoas will sie aus verletztem Stolz wieder einführen. Der Wille Dianas diesbezüglich ist unbedeutend, ihr Anspruch auf Menschenopfer in Frage gestellt. Die Götter werden jedoch nicht abgelehnt, sondern humanisiert, indem die Menschenopfer auf den menschlichen und nicht auf den göttlichen Willen zurückgeführt werden, so dass die von Iphigenie geforderte Humanität in Einklang gebracht wird mit dem Willen der Götter und der Glaube an diese erhalten bleibt:

Der mißversteht die Himmlischen, der sie
Blutgierig wähnt: er dichtet ihnen nur
Die eignen grausamen Begierden an.¹

Die Menschopfer seien nichts weiter als die Fehlinterpretation des göttlichen Willens durch den Menschen und eine rein menschliche Grausamkeit. Der Mensch handelt eigenverantwortlich, ohne jedoch die Bindung und den Glauben an die Götter zu verlieren. Auch wenn Iphigenie ihre Entscheidungen selbst trifft, bittet sie die Götter weiterhin um Beistand:

Allein *euch* leg' ich's auf die Kniee! Wenn
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,
So zeigt's durch euern Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit!²

Folglich werden die Götter nicht aufgegeben, sondern dem Humanen unterworfen. In diesem Sinne werden auch die Worte Apolls zurechtinterpretiert, so dass dessen Anweisung, die Schwester zurückzubringen, auf Iphigenie als Schwester Orests übertragen wird. Dadurch ist die Götterwelt nicht wirklich präsent. Auch die Erinnyen, die Orest verfolgen, sind auf sein Schuldgefühl reduziert. Nicht die Rachegöttinnen sind es, die ihn verfolgen, sondern sein eigenes Gewissen ist es, das seine Anfälle von Wahnsinn provoziert. Darüber hinaus steckt kein fremder Götterwille hinter der Entscheidung Iphigenies, Thoas die Wahrheit über ihre Fluchtpläne zu offenbaren. Ganz im Zeichen der Aufklärung tritt das eigenverantwortliche und mündige Handeln des Menschen in den Vordergrund, das nicht auf den Willen der Götter zurückgreift. Der griechische Mythos bietet somit nur einen Rahmen für die modernen Gedanken Goethes, auch wenn seine Zeitgenossen den griechischen Geist des Stückes loben.³ Wahrscheinlich ist es gerade der zeitgemäße Humanitätsgedanke, durch den das Drama so positiv aufgenommen wird. Dieser moderne Gedanke wird durch das antike Gewand lediglich

¹ Goethe: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 5, S. 21 (Künftig zitiert: Goethe: Iphigenie auf Tauris).

² Ebd., S. 60.

³ Vgl. Ennen, S. 86.

"veredelt", denn Iphigenie handelt ausschließlich nach den Vorstellungen der Moderne. Lediglich der griechische Mythos stellt eine Verbindung zur Antike her.

Deutlich wird der Humanitätsgedanke in der *Iphigenie auf Tauris* daran, dass am Ende die Griechen als Verkörperung von Kultur und Zivilisation nicht vor den Taurern als Barbaren fliehen müssen. Thoas hat sich von Iphigenie zum Menschen erziehen lassen, so dass sich Griechen und Nichtgriechen schließlich als Menschen gegenüberstehen. Es wird darin ein Beispiel der ästhetischen Erziehung des Menschen gegeben, die zum Menschsein, zur Humanität erziehen will. Man muss den Handlungsverlauf der *Iphigenie auf Tauris* vor dem Hintergrund der Erfahrungen der Französischen Revolution sehen. Das Drama führt vor, dass der Barbar jenseits von Gewalt mittels Humanität zum Menschen aufsteigen kann. Daraus erklärt sich auch die Orientierung des modernen Dichters an der griechischen Antike.¹

Während ein Gedicht wie *Die Götter Griechenlands* ein harmonisches Verhältnis zwischen Menschen und Göttern hervorhebt, solange die Götterwelt noch präsent war, ist das Verhältnis zwischen Menschen und Göttern in der *Iphigenie auf Tauris* von Anfang an getrübt. Der Umstand, dass Iphigenie ein Nachkömmling Tantalus' ist, der die Götter betrogen und einen Fluch auf sich gezogen hat, belegt, dass die Erhebung des Menschen zu den Göttern problematisch ist. Erst mit der ästhetischen Erziehung des Menschen zur Humanität glätten sich die Wogen. Der ganze Konflikt löst sich auf der Basis reiner Menschlichkeit auf; Pflicht und Neigung sind in einem völligen Gleichgewicht. Die zur Humanität gesteigerte Figur der Iphigenie vermag den Fluch ihres Geschlechts zu brechen, was zur Versöhnung des Menschen mit den Göttern führt.² Die Erinnyen lassen schließlich auch von ihrem Bruder Orest ab und Iphigenie kann nach Griechenland zurückkehren.

Das getrühte Verhältnis zwischen Menschen und Göttern äußert sich auch in der unfreiwilligen Rolle Iphigenies als Priesterin. Ihr Dienst stellt keinen Akt des freien Willens dar:

O wie beschämt gesteh ich, daß ich dir
Mit stillem Widerwillen diene, Göttin,
Dir, meiner Retterin! Mein Leben sollte
Zu freiem Dienste dir gewidmet sein.³

¹ Vgl. Bosco, S. 47.

² Vgl. Ennen, S. 89 f.

³ Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, S. 8.

Das hohe Amt Iphigenies als Priesterin kann den Makel der Unfreiwilligkeit nicht aufheben. In ihr bleiben das Gefühl des Zwanges und die Sehnsucht nach Freiheit bestehen. Das Bewusstsein, eine Fremde zu sein, die ihrer Freiheit beraubt ist, wird verstärkt durch die Ankunft Orestes und Pylades', in denen Iphigenie sofort Griechen erkennt. Mit der Ankunft der beiden reift in ihr die Idee der Freiheit aus, die durch ihren Bruder und Pylades in den Bereich des Möglichen rückt. Die Idee der Freiheit ist natürlich auch in starkem Maße eine Idee der Moderne, die die Aufklärung als Kontext verrät. Frei ist Iphigenie in ihrer Entscheidung, Thoas von den Fluchtplänen zu erzählen. Indem sie am Ende auf den Segen Thoas' besteht, sie nach Griechenland gehen zu lassen, ist sie schließlich im vollen Besitz ihrer Freiheit. Ohne Thoas' Zustimmung wäre sie nicht viel mehr als eine Flüchtende, die Verrat begangen hätte. Doch Iphigenie als Inbegriff von Humanität kann nicht anders dargestellt werden als im vollen Besitz ihrer Freiheit. Denn zum Humanitätsgedanken gehört nicht nur die Gewaltfreiheit, sondern auch die Gewissensfreiheit, die sich Iphigenie bewahrt, indem sie sich sowohl Thoas' Forderung nach Menschenopfern widersetzt als auch der Aufforderung Orestes und Pylades' zum Betrug.

Gleiches findet sich im *Ion*. A. W. Schlegel hat versucht, die Fehler, die Euripides' Werk aus seiner Sicht aufweist, zu beseitigen, indem er vor allem den Betrug an Xuthus vermeidet. Während nämlich Xuthus bei Euripides dazu gebracht werden soll zu glauben, Ion sei sein leiblicher Sohn aus einem vergangenen Liebesabenteuer, so dass Apoll als eigentlicher "Übeltäter" unentdeckt bleibt, erfährt Xuthus in A. W. Schlegels *Ion* die Wahrheit über Ions Abstammung. Wie in Goethes *Iphigenie auf Tauris* umgeht A. W. Schlegel die Täuschung. Die Wahrheit stellt die Basis dar, die letztlich das versöhnliche Ende herbeiführt, das in der Zusammenführung der Familie besteht.¹

Ohne hier auf eine genaue inhaltliche Interpretation des *Ion* oder der *Iphigenie auf Tauris* weiter einzugehen, wird ersichtlich, dass diese Dramen weniger von einem griechischen als vielmehr von einem modernen Geist bestimmt werden, auch wenn beispielsweise Schiller in Goethe den naiven Dichter hineininterpretiert. Die Ästhetik gebot es geradezu, den modernen Ideen des Dichters einen antiken Anstrich zu verleihen. Ein antiker Stoff konnte hierzu das geeignete Mittel sein.

¹ Vgl. Reichard, S. 68. f.

4.3.3 Das Aufgreifen eines einzelnen antiken Gedankens am Beispiel von Schillers *Die Kraniche des Ibycus*

Beim Antikisieren konnten die unterschiedlichsten Aspekte hervorgehoben werden. Neben Werken, die die Abwesenheit der alten Götter thematisieren und betrauern, gibt es auch solche, die einfach nur einen antiken Gedanken aufgreifen, wie etwa den der Nemesis in Schillers *Die Kraniche des Ibycus*, entstanden 1797.¹ Hier wird die Geschichte des griechischen Dichters Ibycus erzählt, der auf seinem Weg zu den Isthmischen Spielen in Korinth von Räufern ermordet wird. Zeuge ist nur eine Schar Kraniche, die Ibycus beschwört, das Verbrechen zu rächen.

Die Kraniche des Ibycus sind ein Beispiel par excellence für das Antikisieren um 1800. Schiller versucht hier ein Stück Antike wieder aufleben zu lassen, indem er eine antike Atmosphäre schafft: Die griechischen Völker drängen zu einer Aufführung und dem Auftritt der Erinnyen vor dem Hintergrund der Isthmischen Spiele:

Wer zählt die Völker, nennt die Nahmen,
Die gastlich hier zusammen kamen?
Von Kekrops Stadt, von Aulis Strand,
Von Phocis, vom Spartanerland,
Von Asiens entlegner Küste,
Von allen Inseln kamen sie,
Und horchen von dem Schaugerüste
Des *Chores* grauser Melodie,

Der streng und ernst, nach alter Sitte,
Mit langsam abgemeßnem Schritte,
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Rund.²

Bezeichnend ist, dass es hier um den Mord an einem berühmten Dichter geht und die Mörder sich während der Theateraufführung zu erkennen geben. Die Rache an den Mördern wird zu einem Teil der Aufführung. Das heißt, thematisch bezieht sich der Gesang der Erinnyen auf den Mord:

Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele!
Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
Er wandelt frei des Lebens Bahn.
Doch wehe, wehe, wer verstohlen

¹ Vgl. Pestalozzi, Karl: Die suggestive Wirkung der Kunst. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996, S. 223-236, hier S. 229 (Künftig zitiert: Pestalozzi: Die suggestive Wirkung von Kunst).

² Schiller: Die Kraniche des Ibycus. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil I, S. 247 (Künftig zitiert: Schiller: Die Kraniche des Ibycus).

Des Mordes schwere That vollbracht,
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht!

Und glaubt er fliehend zu entspringen,
Geflügelt sind wir da, die Schlingen
Ihm werfend um den flücht'gen Fuß,
Daß er zu Boden fallen muß.
So jagen wir ihn, ohn' Ermatten,
Versöhnen kann uns keine Reu,
Ihn fort und fort bis zu den Schatten,
Und geben ihn auch dort nicht frei.¹

In der Aufführung, d. h. in der Kunst, spiegelt sich das moralische Empfinden der Allgemeinheit wider. Hier findet sich Schillers Schaubühne als moralische Anstalt wieder. Es ist die Macht der Kunst in Verbindung mit dem griechischen Mythos und dem Auftauchen der Kraniche, durch die die Mörder überführt werden. Die Gerechtigkeit findet über die Kunst bzw. das Theater Anwendung, denn das Auftauchen der Kraniche fällt mit dem Gesang der Erinnyen zusammen, die sich so lange an die Fersen des Mörders heften wollen, bis er seiner Tat überführt wird. Es ist keine beliebige Aufführung, sondern ein Auftritt der Rachegöttinnen, der auf den Mord, der außerhalb der Aufführung steht, Bezug nimmt. Hierbei verschwimmt die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit.

Die Thematik des Gedichts zeigt eine Seite griechischer Mythologie, die nur wenig mit Schönheit in Verbindung gebracht werden kann. Mit den Erinnyen treten dem Publikum furchteinflößende und abstoßende Gestalten entgegen²:

Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,
Sie schwingen in entfleischten Händen
Der Fackel düsterrothe Glut,
In ihren Wangen fließt kein Blut.
Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier und Nattern
Die giftgeschwollenen Bäuche blähn.³

Allein der Gedanke, dass die Übeltäter ihrer gerechten Strafe zugeführt werden, und zwar ohne das Zutun des Menschen, kann hier als schön empfunden werden. Diese antike Vorstellung lässt Schiller in seinem Gedicht wieder aufleben, und er schafft hierzu den entsprechenden antiken Rahmen.

¹ Ebd., S. 248 f.

² Vgl. Pestalozzi: Die suggestive Wirkung von Kunst, S. 228.

³ Schiller: Die Kraniche des Ibycus, S. 248.

4.3.4 Schauplatz Griechenland

Griechenland war um 1800 das Synonym für Ideal und Schönheit, obwohl jene, die sich dafür begeisterten, in der Regel nie griechischen Boden betreten hatten. In den bisher behandelten Beispielen kommt das Griechentum in der antiken Mythologie zum Ausdruck. Anders verhält es sich mit Hölderlins Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, erschienen zwischen 1797 und 1799. Lediglich der Name des Titelhelden entstammt der Mythologie und verweist auf den Sonnengott. Nicht das antike, sondern das moderne Griechenland kommt hier zum Tragen, ohne dass Hölderlin hierbei jedoch auf Ideal und Schönheit als Gegenstand verzichtet.

Dem Leser wird ein modernes, fremdbestimmtes Griechenland vorgeführt, das sich jenseits von Ideal und Schönheit befindet. Der griechische Idealist Hyperion sehnt sich nicht nur nach dem goldenen Zeitalter und trauert diesem nach, er will es wieder auferstehen lassen. Das Ideal projiziert er auf Athen, worin er Menschen- und Staatsideal zugleich verwirklicht sieht. Über die Athener heißt es:

Ungestörter in jedem Betracht, von gewaltsamem Einfluß freier, als irgend ein Volk der Erde, erwuchs das Volk der Athener. Kein Eroberer schwächt sie, kein Kriegsglück berauscht sie, kein fremder Götterdienst betäubt sie, keine eilfertige Weisheit treibt sie zu unzeitiger Reife. Sich selber überlassen, wie der werdende Diamant, ist ihre Kindheit. [...] Vollendete Natur muß in dem Menschenkinde leben, eh' | es in die Schule geht, damit das Bild der Kindheit ihm die Rückkehr zeige aus der Schule zu vollendeter Natur. [...] Also noch einmal! daß die Athener so frei von gewaltsamem Einfluß aller Art, so recht bei mittelmäßiger Kost aufwuchsen, das hat sie so vortrefflich gemacht, und diß nur konnt' es! Laßt von der Wiege an den Menschen ungestört! treibt aus der engvereinten Knospe seines Wesens, treibt aus dem Hüttchen seiner Kindheit ihn nicht heraus! thut nicht zu wenig, daß er euch nicht entbehre und so von ihm euch unterscheide, thut nicht zu viel, daß er eure oder seine Gewalt nicht fühle, und so von ihm euch unterscheide, kurz, laßt den Menschen spät erst wissen, daß es Menschen, daß es irgend etwas außer ihm giebt, denn so nur wird er Mensch. Der Mensch ist aber ein Gott, so bald er Mensch ist. Und ist er ein Gott, so ist er schön.¹

Hyperion erklärt die gelungene Reife der Athener zum Menschentum damit, dass sie ihrer eigenen Natur überlassen wurden, ohne dass fremde Faktoren einen störenden Einfluss hätten ausüben können, wie etwa Krieg oder Unterdrückung. Die Athener konnten darüber hinaus ihre Natur vollenden, bevor sie mit der Kultur in Berührung kamen, so dass diese ihre Natur nicht zunichte machen konnte. Das heißt, sie nahmen sich nicht als Menschen in Differenz zur Natur wahr, sondern als Teil dieser. Das Bewusstsein, ein Mensch zu sein, soll für eine

¹ Hölderlin: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, S. 683 (Künftig zitiert: Hölderlin: *Hyperion*).

gelungene Entwicklung zum Menschen möglichst spät entstehen.¹ Der Athener bewahrte sich das Naive und besaß in allem das rechte Maß. Seine Natur hatte die Möglichkeit, ungestört ihre volle Blüte zu entfalten. Deshalb steht der Athener stellvertretend für das Schöne. "So war der Athener ein Mensch [...] so muß' er es werden. Schön kam er aus den Händen der Natur, schön, an Leib und Seele"², fasst Hyperion die Vorzüge dieses Volkes zusammen. Die Athener brachten das Schöne bereits von Natur aus mit, und es konnte sich unter den gegebenen Bedingungen maximal entfalten. Auf diese Weise wurde der Mensch zum Gott. Göttliches und Menschliches bildeten eine Einheit, was nichts anderes heißt, als dass der Mensch im Zustand seines Ideals war. Hyperion beschreibt einen Zustand, in welchem Menschen und Götter noch eins waren: "Denn im Anfang | war der Mensch und seine Götter Eins, da, sich selber unbekannt, die ewige Schönheit war."³ Das goldene Zeitalter wird somit auf das alte Athen beschränkt.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist die Kunst:

Das erste Kind der menschlichen, der göttlichen Schönheit ist die Kunst. In ihr verjüngt und wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich selber fühlen, darum stellt er seine Schönheit gegenüber sich. So gab der Mensch sich seine Götter.⁴

Die Kunst gehörte zu jenen Faktoren, die die Athener prägten. Sie stand bei ihnen im Mittelpunkt: "Das erste Kind der göttlichen Schönheit ist die Kunst. So war es bei den Athenern."⁵ Dass die Schönheit bei ihnen gedeihen konnte, lag daran, dass sie die Kunst pflegten und schöne Kunst hervorbrachten. "Der Schönheit zweite Tochter ist Religion"⁶, heißt es im darauf folgenden Satz. Schönheit besteht somit aus den beiden Komponenten "Kunst" und "Religion". Es findet sich hier also erneut die Verknüpfung zwischen Kunst und Religion wieder. Beide dienen dem modernen Menschen als Beleg dafür, dass sich die Athener tatsächlich auf der höchsten Stufe des Menschseins befanden, da sowohl die Athener Kunst als auch die Athener Religion nur das Werk "vollendeter Menschennatur"⁷ sein konnte. Von der "Liebe der Schönheit"⁸ hängt das Wohl eines ganzen Staates ab. Weil diese Liebe im Volk der Athener vorhanden war, war auch ihr Staat vollkommen.

¹ Vgl. Ryan, Lawrence: Hölderlins *Hyperion*. Exzentrische Bahn und Dichterberuf. Stuttgart 1965 (= Germanistische Abhandlungen 7), S. 135 (Künftig zitiert: Ryan).

² Hölderlin: *Hyperion*, S. 683.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 684.

⁸ Ebd., S. 683.

Die Kunst wirkte auf das Leben der Athener ein. Ihre Philosophie ist ohne die Kunst nicht denkbar. Hyperion führt die Philosophie nicht auf den Verstand zurück, sondern auf die Dichtung. Ihren Höhepunkt konnte die Philosophie folglich nur mit Hilfe der Dichtung erreichen. So sagt Hyperion über die Athener: "Sie wären sogar [...] ohne Dichtung nie ein philosophisch Volk gewesen! [...] Die Dichtung [...] ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft."¹ Dem Verstand muss "die Sonne des Schönen"² scheinen. Kunst, Religion und Philosophie hingen eng miteinander zusammen; ihre Einheit war noch gegeben.

Athen ist der Ort des goldenen Zeitalters, doch dieses bleibt beschränkt auf die Antike. Während Hyperion und sein Gefährte Alabanda über Plato sprechen, kommt ihnen das moderne Griechenland mit Wehmut in den Sinn: "Wir sprachen darauf manches vom jezigen Griechenland, beede mit blutendem Herzen [...]."³ Hyperion sagt über die Griechen der Moderne:

Ein Volk, wo Geist und Größe keinen Geist und keine Größe mehr erzeugt, hat nichts mehr gemein, mit andern, die noch Menschen sind, hat keine Rechte mehr, und es ist ein leeres Possenspiel, ein Aberglauben, wenn man solche willenslose Leichname noch ehren will, als wär' ein Römerherz in ihnen.⁴

Das griechische Volk hat aus Hyperions Sicht seine einstmalige Größe verloren und zählt nicht einmal mehr zu dem, was er unter Menschsein versteht. Griechenland hat sich vom einstigen Ideal entfernt, so dass Hyperions Wunsch einzig darin besteht, dass die Griechen wieder zum Ideal finden.

Die Frage ist nur, ob man das Ideal auf dem Wege eines Aufstands wiederherstellt oder aber durch Erziehung. Hyperion tendiert dem Wesen nach zu einer gewaltfreien Veränderung, indem er geistig auf die Menschen einwirken will, denn er selbst hat von seinem Lehrer Adamas eine griechische Bildung erfahren. Erst durch ihn lernt Hyperion überhaupt erst die Größe der Griechen kennen. Dennoch lässt er sich von seinem Freund Alabanda zur Teilnahme am Befreiungskrieg hinreißen, bis er resigniert feststellt, dass seine Mitstreiter sich barbarisch verhalten und plündern, eben weil die Griechen nicht mehr das verkörpern, was sie einmal waren. Der Unterschied zwischen Antike und Moderne wird an diesem Verhalten hervorgehoben. Die Parallelen zum Verlauf der Französischen Revolution sind augenscheinlich. Bei Hyperion kommt die Enttäuschung zum Tragen, die sich auch in

¹ Ebd., S. 684 f.

² Ebd., S. 687.

³ Ebd., S. 633.

⁴ Ebd., S. 633.

Schillers *Ästhetischen Briefen* findet. Den Menschen fehlt noch die nötige Reife, so dass der Aufstand zwangsläufig in Barbarentum ausartet. Die Griechen der Moderne sind noch nicht zum wahren Menschentum aufgestiegen.

Besonders vernichtend ist Hyperions Urteil über die Deutschen, als er nach dem gescheiterten Versuch eines Befreiungskrieges nach Deutschland kommt. So heißt es im *Hyperion*:

Es ist ein hartes Wort und dennoch sag' ichs, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen – ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergoßne Lebensblut im Sande zerrinnt?¹

Bemängelt wird eine Abwendung von der Einheit der Natur hin zu einer zerstückelnden Spezialisierung des Einzelnen, der sich seines Menschseins nicht mehr bewusst ist. Hyperion vermisst, ob bei den Griechen oder den Deutschen, das, was er unter dem Begriff "Mensch" versteht. Die Deutschen sind aus seiner Sicht nicht weniger Barbaren als die Griechen. Er resigniert an der Rohheit des modernen Menschen, die eine Folge der Entzweiung ist.

Am Ende kehrt Hyperion, nachdem er auch in Deutschland keine befriedigende Lage vorfindet, wieder nach Griechenland zurück und zieht sich als Eremit in Griechenland ganz von der Gesellschaft der Menschen zurück. Hölderlin bringt damit zum Ausdruck, dass eine Wiederholung des antiken Zustands und der goldenen Zeit nicht möglich ist.² Hyperions Wunsch nach der Verwirklichung des Ideals bleibt Utopie. Die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit lässt sich nicht schließen, vor allem nicht durch einen Aufstand. An Diotima schreibt Hyperion: "In der That! es war ein außerordentlich Project, durch eine Räuberbande mein Elysium zu pflanzen."³

Hyperion hat nur einen Menschen, der sich mit seinem antiken Griechenbild vereinbaren lässt. Diotima vereinigt all das, was Hyperion bei allen anderen Menschen vermisst. Ähnlich wie Goethes Iphigenie ist Hölderlins Diotima eine schöne Seele: "O

¹ Ebd., S. 754 f.

² Vgl. Theile, Katrin: Historizität und Utopie. Quellenkritische und konzeptionell-strukturelle Aspekte des Griechenbildes in Hölderlins *Hyperion*. Aachener Diss. Frankfurt a. M. u. a. 1997 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1625), S. 95.

³ Hölderlin: *Hyperion*, S. 720.

Diotima, Diotima, himmlisches Wesen!"¹, heißt es, nachdem Hyperion kurz zuvor über die Schönheit spricht, die er für das Höchste hält²:

O ihr, die ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen! wißt ihr seinen Namen? den Namen deß, das Eins ist und Alles? Sein Nahme ist Schönheit.³

In Diotima erblickt Hyperion das Schöne und Göttliche, und er fühlt sich zu ihr hinaufgezogen zum Göttlichen: "[...] ich bin deines gleichen geworden, und Göttliches spielt mit Göttlichem jetzt [...]"⁴ Diotimas Tod bringt gleichzeitig aber die Vergänglichkeit des Schönen und seine Unbeständigkeit zum Ausdruck.⁵

Einzig Diotima erkennt Hyperions wahres Wesen:

Du wolltest keine Menschen, glaube mir, du wolltest eine Welt. Den Verlust von allen goldenen Jahrhunderten, so wie du sie, zusammengedrängt in Einen glücklichen Moment, empfandest, den Geist von allen Geistern beßrer Zeit, die Kraft von allen Kräften der Heroen, die sollte dir ein Einzelner, ein Mensch ersetzen! [...] Darum, weil du alles hast und nichts, weil das Phantom der goldenen Tage, die da kommen sollen, dein gehört, und doch nicht da ist, weil du ein Bürger bist in den Regionen der Gerechtigkeit und Schönheit, ein Gott bist unter Göttern in den schönen Träumen, die am Tage dich beschleichen, und wenn du aufwachst, auf neugriechischem Boden stehst.⁶

Diotima weiß, dass Hyperions Qualen daher rühren, dass er ein Idealist ist, der an der Wirklichkeit des modernen Griechenland leidet. "Du wirst Erzieher unsers Volks, du wirst ein großer Mensch seyn, hoff' ich"⁷, prophezeit sie ihm, denn Hyperions Potential liegt auf geistiger Ebene. Da man mit den Reflexionen Hyperions konfrontiert wird, weiß man jedoch, dass er seinem Ziel, d. h. der Wiederherstellung des Schönen, weder durch einen Befreiungskampf näher kommt noch durch Erziehung des Volkes. Die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit bleibt bestehen. Die Konsequenz ist der Rückzug aus der Gesellschaft und damit ein Einsiedlerdasein, wie der Titel des Romans schon andeutet.

Hyperion bleibt am Ende nichts anderes übrig, als sich an die Natur zu klammern, die das Göttliche noch in sich trägt und das Schöne bewahrt. Der Mensch vermag trotz seiner Verderbtheit nicht, der Natur Schaden zuzufügen:

Ihr entwürdigt, ihr zerreißt, wo sie euch duldet, die geduldige Natur, doch lebt sie fort, in unendlicher Jugend, und ihren Herbst und ihren Frühling könnt ihr nicht vertreiben, ihren

¹ Ebd., S. 657.

² Vgl. Ryan, S. 111.

³ Hölderlin: Hyperion, S. 657.

⁴ Ebd., S. 677.

⁵ Vgl. Ryan, S. 163.

⁶ Hölderlin: Hyperion, S. 671.

⁷ Ebd., S. 693.

Aether, den verderbt ihr nicht. O göttlich muß sie seyn, weil ihr zerstören dürft, und dennoch sie nicht altert und trotz euch schön das Schöne bleibt!¹

Und an anderer Stelle heißt es:

Es fallen die Menschen, wie faule Früchte von dir, o laß sie untergehn, so kehren sie zu deiner Wurzel wieder, und ich, o Baum des Lebens, daß ich wieder grüne mit dir und deine Gipfel umathme mit all deinen knospenden Zweigen! friedlich und innig, denn alle wuchsen wir aus dem goldnen Saamkorn herauf!²

Diese Einstellung dämpft Hyperions Pessimismus und Klage ab, und er findet letztendlich doch noch eine Form der Harmonie, allerdings abseits menschlicher Gesellschaft. Dennoch lässt sich die Aussage von Hölderlins Briefroman nicht weginterpretieren: Der Idealzustand ist aufgrund der Verwilderung des Menschen weder durch einen Aufstand noch durch Erziehung zu verwirklichen.

4.3.5 Der Rückgriff auf antike Formen

Die Untersuchung des Aspekts der Antike vor dem Hintergrund der Ästhetik macht es notwendig, auch einen Blick auf den Gebrauch antiker Formen um 1800 zu werfen. Die Orientierung an antiken Formen kann nicht losgelöst von der Ästhetik betrachtet werden und ist zwangsläufig daran geknüpft. Dies zeigt sich z. B. daran, dass Goethe sowohl seine *Iphigenie auf Tauris* als auch seinen *Torquato Tasso* aufgrund seiner neu gewonnenen ästhetischen Einstellung in Italien von der ursprünglichen Prosaform in gebundene Sprache überträgt, was eine Rückbesinnung auf die antike Tragödie bedeutet. Der in beiden Dramen verwendete Blankvers ist kein antiker Vers, doch hält sich Goethe in der geschlossenen Dramenform an die antiken Muster. Besonders deutlich wird dies, wenn man seine *Iphigenie auf Tauris* mit einem Werk wie dem Sturm-und-Drang-Drama *Götz von Berlichingen* vergleicht. Goethe hat sich in *Iphigenie auf Tauris* mit einigen Ausnahmen streng an die antike Regel der fünf Akte sowie der Einheit von Ort und Zeit gehalten. Selbst die Figuren sind fünf an der Zahl und symmetrisch angeordnet. Der Aufbau der fünf Akte setzt sich bis auf den fünften Akt ganz klassisch aus Exposition, Einführung eines erregenden Moments, Peripetie durch Anagnorisis und Retardation zusammen. Nur der fünfte Akt mündet nicht in die für eine Tragödie übliche Katastrophe, sondern in eine Auflösung des Konflikts. Damit verweist *Iphigenie auf Tauris* nicht nur in Inhalt, sondern auch in Form auf die Antike. Der Gebrauch nicht nur antiker Stoffe, sondern auch antiker Formen ist folglich eine Frage der

¹ Ebd., S. 756.

² Ebd., S. 760.

ästhetischen Einstellung des Dichters. Erst nachdem Goethe die Antike für sich entdeckt und diese seine ästhetische Anschauung zu bestimmen beginnt, unterwirft er seine Werke den antiken Vorgaben, die er in seiner Sturm-und-Drang-Zeit noch strikt ablehnt.

Besonders gewagt ist der Versuch Schillers, in seiner Tragödie *Die Braut von Messina* den Chor einzuführen. In seinem Vorwort "Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie" rechtfertigt er diesen ungewöhnlichen Rückgriff auf die Antike, wobei er hervorhebt, dass der Gebrauch des Chores in der Moderne durchaus anders zu bewerten sei als in der Antike. Sei der Chor in der antiken Dichtung natürlich gewesen, so sei er in der modernen Dichtung künstlich:

Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan, er hilft die Poesie *hervorbringen*. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, das ist, er muß mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurück versetzt wird.¹

Mit dem Chor vermag der moderne Dichter die Antike wieder aufleben zu lassen:

Der Chor leistet daher dem neuern Tragiker noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter, eben deßwegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles Das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt.²

Schiller bedauert die Abschaffung "dieses sinnlich mächtigen Organs"³. Mit seiner Meinung steht er jedoch weitgehend allein da, und die Tatsache, dass er seiner *Braut von Messina* ein Vorwort voranstellt, in welchem er seinen Schritt rechtfertigt, belegt, dass es sich um einen ungewöhnlichen Schritt handelt, die Antike auf diese Weise wiederzubeleben. Einen Rückgriff auf den Chor findet man beispielsweise auch bei Friedrich Leopold Graf zu Stolberg in seinen antikisierenden Dramen *Timoleon* und *Theseus*. Dass dieser Versuch der Wiedereinführung des Chores aber misslingt, zeigt die Problematik auf, die die Nachahmung der Antike mit sich bringt. Während Goethe es schafft, durch einen antiken Stoff und die weitgehende Einhaltung der Einheiten seine Zeitgenossen mit einem Drama nach griechischem Vorbild zu beeindrucken, stößt Schiller mit der Wiedereinführung des Chores, dem eigentlich prägnantesten Stilmittel der antiken Tragödie, auf Ablehnung. Bei aller Begeisterung für die Antike, wird der Chor als zu veraltet für die Moderne empfunden.

¹ Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Schillers Werk. Nationalausgabe. Bd. 10: Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 11.

² Ebd.

³ Ebd.

Das Antikisieren findet sich vor allem im Gebrauch antiker Versmaße. Es ist in erster Linie Klopstock, der das antike Versmaß wieder einführt. Besonders sticht hier der Hexameter hervor, ob als reine Hexameterdichtung, wie etwa im Falle von Goethes *Reineke Fuchs*, *Hermann und Dorothea* oder *Achilleis* und Hölderlins *Der Archipelagus*, oder aber als Teil des Distichons, wie beispielsweise in Schillers *Nänie* oder *Der Spaziergang*, Hölderlins *Brod und Wein* und *Stuttgart*, Goethes *Römische Elegien* usw. Nicht zu vergessen sind auch Goethes und Schillers *Xenien*. Das Antikisieren kam also nicht nur durch den Rückgriff auf die antike Mythologie zum Ausdruck, sondern auch durch die formale Orientierung eines Werkes an der Antike. So ist der Hexameter der Vers von Homers *Ilias* und *Odyssee*. Der moderne Dichter veredelt durch dessen Gebrauch sein Werk. Man darf bei alledem jedoch nicht vergessen, dass der deutsche Hexameter anderen sprachlichen Bedingungen unterliegt und es fraglich ist, ob man sich damit der Antike tatsächlich annähern kann. Der antike Hexameter wird durch Längen und Kürzen realisiert, während der Hexameter im Deutschen vom Wortakzent bestimmt wird. Man weiß im Grunde nicht genau, wie der antike Vers mit seinen Längen und Kürzen tatsächlich geklungen hat.¹ Schon deshalb ist es nicht möglich, so zu dichten wie die Griechen, selbst wenn die Dichter versuchten, die antiken Formen akribisch zu imitieren. Man dichtete eigentlich nur mit einem an die deutsche Sprache angepassten Hexameter. Mit dem Hexameter konnte auch ein Werk mit modernem Inhalt einen antiken Anstrich erhalten. Selbst Dilettanten griffen gerne auf das antike Versmaß zurück. Der Hexameter war, nachdem ihn die Dichter wiederentdeckt hatten, in der Dichtung um 1800 häufig anzutreffen.

Wenn jemand wie Hölderlin insbesondere Oden nach antikem Vorbild hervorbringt, so ist auch dies nicht anders zu verstehen als das Bestreben, dem Postulat der Ästhetik zu entsprechen und im griechischen Geiste zu dichten. Hölderlin mit seinen vornehmlich alkäischen und asklepiadeischen Odenstrophen gehört zu jenen Dichtern, die sehr hartnäckig an der Antike festhalten. Er ist einer der bekanntesten Vertreter dieser antiken Gedichtform. Neben Klopstocks Werk kulminiert die Odendichtung in der Dichtung Hölderlins. Dahinter steckt ein starkes Bekenntnis zur Antike und den Griechen. Man demonstriert damit seine griechische Schulung.² Die Wiederbelebung dieser antiken Gedichtformen steht ganz im Zeichen der Nachahmung der Antike. Daher fällt ihr Höhepunkt nicht zufällig in die

¹ Vgl. Albertsen, Leif Ludwig: *Neuere deutsche Metrik*. Bern u. a. 1984 (= Germanistische Lehrbuchsammlung 55b), S. 106.

² Vgl. Gaier, Ulrich: *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübingen u. Basel 1993 (= Uni-Taschenbücher 1731), S. 324.

Hochphase der Ästhetik, was nicht nur für die Ode, sondern für das Antikisieren überhaupt gilt.

4.4 Ganzheit als das Harmoniscentgegensetzte

Die Antike nimmt in Hölderlins Dichtung in jeder Hinsicht eine äußerst dominante Rolle ein. Sie fließt konsequent in seine Dichtung ein, doch dieser Aspekt soll hier nicht weiter erörtert werden, weil er zu sehr vom Thema dieser Arbeit wegführen und eine zu detaillierte Untersuchung verlangen würde, die sich sowohl mit der Mythologie in Hölderlins Werk als auch mit den antiken Versformen auseinander setzen müsste.

Hölderlins Dichtung weist jedoch neben der zentralen Bedeutung der Antike noch einen anderen wichtigen Aspekt auf. Es handelt sich um die Idee von der Vereinigung von Gegensätzen, die deshalb ins Auge sticht, weil Hölderlin sie nicht einfach nur in seinen theoretischen Schriften postuliert, sondern weil er sie in seiner Dichtung zu realisieren versucht. Ihm geht es darum, in der Poesie eine harmonische Einheit zu schaffen und die verlorene Ganzheit in der Dichtung nachzubilden, indem er Gegensätze einander gegenüberstellt. Aus der Vereinigung des Gegensätzlichen soll nichts Geringeres als das Schöne entstehen.¹ Das Verfahren des so genannten Harmoniscentgegensetzens stellt Hölderlins ganz eigene ästhetische Lösung des Problems der Trennung dar, auf das er in der Philosophie als Trennung von Subjekt und Objekt stößt; er versucht dadurch in der Poesie zwischen Subjekt und Objekt zu vermitteln.² Die Einheit kann aus seiner Sicht durch die Darstellung von Gegensätzen sichtbar gemacht werden. Die Ganzheit stellt bei ihm nicht mehr nur einen philosophischen Begriff dar, sondern wird für ihn durch das harmonische Entgegensetzen in der Dichtung darstellbar. Das harmonische Entgegensetzen ist praktisch anwendbar und verbleibt nicht einfach nur als ästhetische Überlegung, die man in der Dichtung vergeblich sucht. Für den Dichter ist diese ästhetische Idee – das Harmoniscentgegensetzen – in der Dichtung umsetzbar.

Trotz Hölderlins Außenseiterrolle als Dichter und der relativ späten Würdigung seiner dichterischen Leistung durch die Erkenntnis einer Modernität seiner Dichtung spiegelt sich in

¹ Vgl. Bassermann-Jordan, Gabriele von: "Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter ...". Die Figur der Diotima in Hölderlins Lyrik und im *Hyperion*-Projekt: Theorie und dichterische Praxis. Münchner Diss. Würzburg 2004 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 473), S. 116.

² Vgl. Mieth, Günter: Friedrich Hölderlin. Zeit und Schicksal. Vorträge 1962-2006. Würzburg 2007, S. 49 f.

seinen Werken das Denken um 1800 wider. Denn Ausgangspunkt bleibt auch bei Hölderlin das Gefühl der Entzweiung, wie man bereits anhand der so genannten Scheltrede gegen die Deutschen im *Hyperion* erkennen konnte. Natürlich geht es auch bei ihm um das Absolute, um Einheit und um Ganzheit. Darin unterscheidet er sich nicht von seinen Zeitgenossen. Der Verlust des Ganzen bestimmt seine Dichtung in gleicher Weise, und sie bleibt vor dem philosophischen Hintergrund seiner Zeit zu beurteilen. Die Idee vom harmonisch Entgegengesetzten ist deshalb Ausdruck jener Zeit mit ihren philosophischen Ideen und Vorstellungen. Dem liegt die zuvor bereits aufgezeigte philosophische Auffassung zugrunde, dass der Mensch aus seinem Harmoniezustand heraustreten und in den Zustand der Subjekt-Objekt-Trennung treten muss, um ein Bewusstsein zu erlangen. Alles dreht sich somit um die Wiedererlangung dieses harmonischen Zustands. Deshalb geht es nicht um ein bloßes Entgegensetzen, sondern um ein harmonisches Entgegensetzen.

Hölderlin geht es explizit um die Frage, wie sich das Absolute bzw. das Ganze in der Poesie darstellen lässt. Er bringt die Wiederherstellung des Ganzen in der Dichtung auf eine einfache Formel, auch wenn er sich in seinen theoretischen Schriften nicht immer einfach ausdrückt und die langen Sätze, die er beispielsweise in *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* verwendet, das Verständnis erschweren. Es geht um die Vereinigung von Gegensätzen in der Dichtung. Verwirklicht wird das Ganze bei ihm nicht in der Aufhebung, sondern in der Verbindung von Gegensätzen, die harmonisch entgegengesetzt werden. Das heißt, das Ganze ergibt sich nicht aus der Aufhebung der Gegensätze, sondern es umfasst alle Gegensätze als Teile eines Ganzen. Der Dichter soll Geist und Stoff sowie Gehalt und Form vereinigen. Seine Aufgabe ist es, im Gedicht Gegensätze harmonisch miteinander zu verbinden.¹ Aus der harmonischen Verbindung des Entgegengesetzten geht schließlich das Schöne hervor. So sehr das Konzept des harmonisch Entgegengesetzten Hölderlins Denken bestimmt, bleibt es bei ihm aber auf die Poesie beschränkt. In der Realität bleibt die Trennung weiterhin bestehen. Aber genau darum geht es: dasjenige in der Poesie darzustellen, das in der Wirklichkeit nicht mehr existiert.²

¹ Vgl. Petersen, H. Jürgen: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin 2006, S. 58 f (Künftig zitiert: Petersen).

² Vgl. Mieth, Günter: Friedrich Hölderlin. Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution. 2. Aufl. Würzburg 2001, S. 68 (Künftig zitiert: Mieth: Friedrich Hölderlin. Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution).

4.4.1 Hölderlins Versuch einer Realisierung seines ästhetischen Konzepts

Die Frage ist nun, wie dieses harmonische Entgegensetzen im Gedicht, auf das sich dieses poetische Verfahren vornehmlich bezieht, bei Hölderlin realisiert wird. In seiner Hymne *Wie wenn am Feiertage ...* sticht das harmonisch Entgegengesetzte bereits in der ersten Strophe ins Auge:

Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn
Ein Landmann geht, des Morgens, wenn
Aus heißer Nacht die kühlenden Blitze fielen
Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner,
In sein Gestade wieder tritt der Strom,
Und frisch der Boden grünt
Und von des Himmels erfreuendem Reegen
Der Weinstock trauft und glänzend
In stiller Sonne stehn die Bäume des Haines:

[...]¹

Mehrere Gegensätze lassen sich hier erkennen: Morgen und Nacht, heiß und kühlend oder aber der tönende Donner und die stille Sonne. Ein harmonisches Entgegensetzen findet sich auch im Feiertag auf der einen Seite und im Landmann auf der anderen Seite, der am Feiertag nicht ruht, sondern sein Feld besehen will. Feld und Weinstock als Ausdruck von Kultur steht die "göttlichschöne Natur"² entgegen, in der sich die vom Menschen unberührte Natur widerspiegelt. Während die Natur in der zweiten Strophe noch "Am Himmel oder unter den Pflanzen oder den Völkern"³ schläft, erwacht sie in der nächsten Strophe "mit Waffenklang"⁴. In der dritten Strophe stehen sich beispielsweise "Aether"⁵ und "Abgrund"⁶ sowie "Geseze"⁷ und "Chaos"⁸ entgegen. Hölderlin versucht in dieser Hymne ein Ganzes zu gestalten, das all das umschließt, was aus ästhetischer Sicht Teil des Ganzen ist. Es finden sich Götter und Menschen, Himmel und Erde, d. h. Göttliches und Irdisches, Kultur und Natur, Dichter, die "ahnen"⁹, und auch die Poesie in Form des Liedes ist Element dieses Ganzen. Das Besondere besteht nicht darin, dass Hölderlin hier Gegensätzliches aufgreift, sondern dass das Gegensätzliche harmonisch miteinander verbunden wird und ein Ganzes repräsentieren soll.

¹ Hölderlin: *Wie wenn am Feiertage ...* In: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2, Hälfte I: Gedichte nach 1800. Text. Stuttgart 1951, S. 118.*

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

Die Gegensätze prallen nicht unversöhnlich aufeinander, sondern bilden ein Miteinander und damit eine Einheit.¹

In Hölderlins Hymne *Friedensfeier* finden sich ebenfalls zahlreiche Beispiele für das harmonische Entgegensetzen. In der ersten Strophe ist von "still widerklingenden"² Tönen die Rede. Die Töne unterbrechen die Stille nicht, sondern sie selbst scheinen diese Stille wiederzugeben. Auch in dem Ausdruck "ruhigwandelnden"³ steckt der Gegensatz zwischen Bewegungslosigkeit auf der einen Seite und Bewegung auf der anderen Seite. In der zweiten Strophe kommt der Fürst des Festes zwar in "Freundesgestalt"⁴, d. h. in vertrauter Menschengestalt, und er wird als "Allbekannter"⁵ bezeichnet, doch entgegen der Annahme, dass man den allbekannten Freund gut kennen müsste, heißt es über ihn: "Nur Eines weiß ich, Sterbliches bist du nicht."⁶ Wasser und Feuer verbinden sich in der darauf folgenden Strophe in der Verbindung "nicht Flut noch Flamme"⁷. Die "Stille"⁸ und des "Donnerers Echo, das tausendjährige Wetter"⁹ stehen sich in dieser Strophe ebenfalls entgegen. Die Verbindung von Gegensätzen setzt sich konsequent fort.¹⁰ "Stadt"¹¹ und "Kornfeld"¹² als Ausdruck von Kultur und Zivilisation sind der "Wildnis"¹³ entgegengesetzt. Auch im letzten Vers der vierten Strophe, der mit "Vergänglich alles Himmlische"¹⁴ beginnt, werden Gegensätze aufgegriffen, denn das Himmlische und damit Göttliche und Ewige ist dem Vergänglichen, das eine Eigenschaft des Irdischen darstellt, entgegengesetzt. Himmlisches und Irdisches, Götter und Menschen, Ewigkeit und Vergänglichkeit, Kultur und Wildnis und dergleichen mehr stellen harmonisch entgegengesetzte Elemente eines Ganzen dar.

Auf das Harmonischartgegensetzen trifft man auch in *Hälfte des Lebens*:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,

¹ Vgl. Petersen, S. 60.

² Hölderlin: *Friedensfeier*. In: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Friedrich Beissner. Frankfurt a. M. u. a. 1961, S. 343 (Künftig zitiert: Hölderlin: *Friedensfeier*).

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 344.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Petersen, S. 54 ff.

¹¹ Hölderlin: *Friedensfeier*, S. 344.

¹² Ebd., S. 345.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.¹

"Land" und "See" werden als entgegengesetzte Begriffe harmonisch miteinander verknüpft, indem das Land "in den See" hängt und sich mit diesem verbindet. Land und See bilden keine voneinander abgegrenzten Elemente, sondern gehen ineinander über. Die "gelben Birnen" und die "wilden Rosen" stellen hier ebenfalls Gegensätze dar, denn die Birne ist eine Kulturpflanze, während die Rosen explizit Wildrosen und keine Zuchtrosen sind, die für die unberührte Natur stehen. In den Gegensätzen soll auch hier ein Ganzes ausgedrückt werden. Sowohl Land und See vereinigen sich zu einem Ganzen als auch Kultur und Natur. Hinzu kommen die Schwäne, die "trunken von Küssen" den Kopf ins "heilignüchterne Wasser" tauchen.² Der Gegensatz zwischen Trunkenheit und Nüchternheit erfährt dadurch seine Harmonie, dass sich die trunkenen Schwäne mit dem nüchternen Wasser verbinden, in das sie hineintauchen. In der zweiten Strophe treffen die Gegensätze "Winter" und "Blume" aufeinander, und in den nächsten Versen sind es "Sonnenschein" und "Schatten der Erde". Und auch die beiden Strophen, aus denen das Gedicht besteht, bilden einen Gegensatz, nämlich den Gegensatz von Sommer und Winter.³ Die Strophen sind sich harmonisch entgegengesetzt und drücken in ihrer Verbindung das Ganze des Lebens aus.

Man trifft sowohl in den langen als auch in den kurzen Gedichten Hölderlins auf eine Entgegensetzung. In seinem Kurzgedicht *An Diotima* wird man direkt auf die Entgegensetzung aufmerksam:

Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüthen im Winter,
In der gealterten Welt blühst du verschlossen, allein.
Liebend strebst du hinaus, dich zu sonnen am Lichte des Frühlings,
Zu erwärmen an ihr suchst du die Jugend der Welt.
Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen

¹ Hölderlin: Hälfte des Lebens. In: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2, Hälfte I, S. 117.

² Vgl. Andersen, Jørn Erslev: Poetik und Fragment. Hölderlin-Studien. Würzburg 1997, S. 107.

³ Vgl. Hinck, Walter: Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart. 100 Gedichte mit Interpretationen. Göttingen 2000, S. 73.

Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun.¹

Hier finden sich die Gegensätze Winter und Frühling, Wärme und Kälte, Alter und Jugend, Licht und Dunkelheit wieder. Erst durch diese Gegensätze entsteht ein Ganzes, insbesondere durch die Entgegensetzung von Winter und Frühling und von der "gealterten Welt" auf der einen Seite und der "Jugend der Welt" auf der anderen Seite.

Das Verfahren, das Hölderlin hier anwendet, wird in der *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* postuliert. Die Bedeutung des Gedichts "zeichnet sich aus dadurch, daß sie sich selber überall entgegengesetzt ist"². Das Gedicht gewinnt folglich erst durch das Entgegensetzen seine Bedeutung. Wesentlich hierbei ist, dass ein harmonisches Entgegensetzen erfolgt und die Gegensätze sich berühren. Durch "das Berühren der Extreme"³ sollen die Gegensätze vereinigt werden.

Das harmonische Entgegensetzen erfolgt jedoch nicht ganz so simpel, wie es auf den ersten Blick erscheint und an den oben genannten Beispielen dargestellt wurde. Die Werke Hölderlins werden hauptsächlich bestimmt durch den so genannten Wechsel der Töne, der eine wesentliche Lehre Hölderlins darstellt, in der es darum geht, Dissonanzen aufzulösen. Es sind jene Disharmonien, die Hölderlin auch im Leben zu finden meint. Der Gedanke, der diesem Konzept zugrunde liegt, ist ebenfalls die Vermittlung von Gegensätzen.

Hölderlin unterscheidet drei Töne, nämlich den naiven, den heroischen und den idealischen. Es handelt sich also um entgegengesetzte Töne. Das Werk beginnt mit einem der drei Töne und wechselt im Verlauf zu den anderen Tönen, so dass eine mehrstufige Tonfolge zustande kommt, bis man am Ende wieder bei jenem Ton ankommt, mit dem das Werk begonnen hat.⁴ Ein Gedicht, das alle drei Töne enthält, umfasst sozusagen das Ganze des Lebens, weil auch das Leben von den Tönen bestimmt wird. Das heißt, das Werk wird bei Hölderlin von der Wechselwirkung der Töne bestimmt und dem Gegensatz zwischen Grundton und Kunstcharakter bzw. Schein. Grundton und Kunstcharakter befinden sich in einem Gegensatz, der durch einen dritten Ton vermittelt wird. So findet sich im lyrischen

¹ Hölderlin: An Diotima. In: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 1, Hälfte I: Gedichte bis 1800. Text. Stuttgart 1946, S. 230.

² Hölderlin: Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes. In: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 4, Hälfte I: Der Tod des Empedokles. Aufsätze. Text und Erläuterungen. Stuttgart 1961, S. 245 f.

³ Ebd., S. 246.

⁴ Vgl. Yu-Gundert, Irmgard: Der Tonstufenwechsel in Hölderlins Ode *Vulkan*. In: Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik 72 (1999), S. 374-386, hier S. 375 (Künftig zitiert: Yu-Gundert).

Gedicht eine Entgegensetzung von naivem Grundton und idealischem Kunstcharakter. Vermittelt wird durch den heroischen Ton. Im Unterschied dazu stehen sich im epischen Gedicht heroischer Grundton und naiver Kunstcharakter entgegen und werden vom idealischen Ton versöhnt. Im tragischen Gedicht vermittelt der naive Ton zwischen dem idealischen Grundton und dem heroischen Kunstcharakter.¹ Die Entgegensetzung von Grundton und Kunstcharakter erfolgt in den ersten drei Stufen. In der vierten Stufe kommt es zur so genannten Katastrophe, wo der Wechsel unterbrochen wird und Grundton und Kunstcharakter harmonisch entgegengesetzt werden. Ist das Tonverhältnis der dritten Stufe beispielsweise idealisch-heroisch, so ist es in der vierten Stufe heroisch-idealisch. Es kommt zu einer Harmonie zwischen Grundton und Kunstcharakter.²

Als Beispiel kann hier Hölderlins Ode *Vulkan* dienen. In der ersten Strophe heißt es:

Jezt komm und hülle, freundlicher Feuergeist,
Den zarten Sinn der Frauen in Wolken ein,
In goldne Träum und schütze sie,³ die
Blühende Ruhe der Immerguten.³

Der Grundton kann hier als naiv bezeichnet werden durch die Frauen in ihrem geschützten Raum. Die goldenen Träume hingegen geben einen idealischen Ton wieder, so dass eine naiv-idealische Entgegensetzung stattfindet. Die zweite Strophe der Ode lautet:

Dem Manne laß sein Sinnen, und sein Geschäft,
Und seiner Kerze Schein, und den künftgen Tag
Gefallen, laß des Unmuts ihm, der
Häßlichen Sorge zu viel nicht werden,
[...]⁴

Hier kann ein heroischer Grundton herausgelesen werden. Während die Frau auf den geschützten Bereich des Hauses beschränkt ist, ist der Mann für die Tat bestimmt. Es legt sich aber durch den Kerzenschein ein naiver Ton darüber, so dass eine Entgegensetzung von heroisch-naiv erfolgt.⁵ So oder ähnlich müsste der Tonwechsel in den Gedichten Hölderlins herausgearbeitet werden.

Aus dieser stark vereinfachten Darstellung wird schnell klar, dass Hölderlin hier zwar ein Konzept entwickelt hat, um sein Verständnis vom Begriff des Harmoniezustands und der Ganzheit in der Dichtung darzustellen, dass es aber für den Rezipienten gar nicht so einfach

¹ Vgl. Polledri, Elena: "... immer besteht ein Maas". Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk. Würzburg 2002 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 418), S. 182.

² Vgl. Yu-Gundert, S. 376.

³ Hölderlin: Vulkan. In: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2, Hälfte I, S. 60.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Yu-Gundert, S. 376 ff.

ist, diesen Tonwechsel aus dem Werk herauszulesen und ein Ganzes vor Augen zu haben. Denn es ist auch eine Interpretationsfrage, wie das Tonverhältnis aussehen könnte. Nimmt man beispielsweise die erste Strophe der Ode, so hält Ulrich Gaier sie für naiv-idealisch, während Lawrence Ryan sich auf heroisch-naiv festlegt und damit ein völlig anderes Tonverhältnis herausliest. Dieser Unterschied in der Beurteilung zeigt, dass der Wechsel der Töne und ihr Entgegensetzen selbst für einen Hölderlin-Experten nicht immer offensichtlich und eindeutig ist. Zwar lässt sich sagen, dass Hölderlin seine Theorie in seine literarische Praxis hat einfließen lassen, um dem ästhetischen Anspruch zu genügen, doch stellt es den Rezipienten vor die schwierige Aufgabe, dies am Werk nachvollziehen zu können. Es ist ein für die literarische Praxis kompliziertes Verfahren, und zwar sowohl für den Dichter als auch für den Rezipienten.

4.5 Die ästhetische Grauzone

Wozu die Ästhetik trotz ihres starken Einflusses auf die Literatur nicht geführt hat, ist die eindeutige Identifizierbarkeit eines ästhetischen Werkes und seines dichterischen Wertes. Es gab kein ästhetisches Zertifikat, das dem einen Werk gegeben und einem anderen verweigert werden konnte. Besonders schwierig verhielt es sich bei Werken, die nicht von eindeutig ästhetischer Relevanz waren und triviale Merkmale aufwiesen, während sie zur gleichen Zeit nicht als "wertlose" Unterhaltungsliteratur abgetan werden konnten. Hierbei zeigen sich bei Schiller und E. T. A. Hoffmann erstaunliche Parallelen. Was jedoch bei Schiller als ein "ästhetischer Ausrutscher" gelten kann, ist fest verwurzelt im Werk Hoffmanns.

4.5.1 Schillers ästhetischer Ausrutscher

Schillers Name ist an bestimmte literarische Gattungen geknüpft, vor allem an das Drama. Er ist jedoch weit davon entfernt, mit der Gattung "Roman" assoziiert zu werden, zumal er dem Roman ohnehin nur ein poetisches Halbbruderdasein zugesteht. Damit fällt der Roman aus seinem Konzept einer ästhetischen Erziehung des Menschen grundsätzlich heraus. Umso erstaunlicher ist es, dass er einen Roman wie *Der Geisterseher* verfasst hat. *Der Geisterseher* ist vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet der Schönheitsfehler in Schillers dichterischer Laufbahn. Zumindest fällt er aus dem üblichen poetischen Muster heraus, das man von Schiller gewohnt ist. Es bereitet Schwierigkeiten, ihn dem Gesamtwerk Schillers zuzuordnen. Der Fragment gebliebene Roman ist in mehreren Teilen in der Zeitschrift *Thalia* zwischen

1787 und 1789 erschienen und wird Schillers ästhetischen Maßstäben nicht gerecht. Schiller misst ihm keinen ästhetischen Wert bei:

Der Geisterseher, den ich eben jetzt fortsetze, wird schlecht – schlecht, ich kann nicht helfen; es gibt wenige Beschäftigungen, die Correspondenz mit dem Fräulein von Arnim nicht ausgenommen, bei denen ich mir eines sündlichen Zeitaufwandes so bewußt war, als bei dieser Schmiererei.¹

Das Urteil Schillers ist vernichtend, und der Umstand, dass *Der Geisterseher* Romanfragment geblieben ist, belegt, dass das Werk keinen ästhetischen Hintergrund besitzt. Daher fehlt bei Schiller jede künstlerische Motivation, das Werk zu einem Abschluss zu bringen. Zwar könnte man damit argumentieren, dass Schillers ästhetische Auseinandersetzung zu diesem Zeitpunkt noch nicht richtig begonnen hat, dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass in dieser Zeit bereits Gedichte wie *Die Künstler* und *Die Götter Griechenlands* entstanden sind, die in sich ästhetische Maßstäbe setzen und Schillers ästhetische Reife deutlich wiedergeben. Hinzu kommt die Tatsache, dass *Der Geisterseher* ein Produkt der Not ist, um den Mangel an Beiträgen für die *Thalia* zu kompensieren. Es ist keine künstlerische Absicht dahinter zu vermuten. Der Roman weist zu viele Merkmale eines Trivialromans auf, als dass ihn Schiller als ästhetisch hochwertiges Werk hätte einstufen können. Dazu gehört auch der unerwartet große Publikumserfolg und das Drängen der Leser, den Roman fortzusetzen. Der große Erfolg beim Publikum ist ein Resultat seines Unterhaltungsfaktors und nicht irgendeines ästhetischen Wertes. Obwohl Schiller das Aufsehen um seinen *Geisterseher* höchst unangenehm ist und er ihn eigentlich ästhetisch ablehnt, versucht er auf dem literarischen Markt den größtmöglichen finanziellen Nutzen zu ziehen: "Soviel ist indessen gewiß, daß ich mir diesen Geschmack des Publicums zu Nutzen machen und soviel Geld davon ziehen werde, als nur immer möglich ist"², bekennt Schiller ganz ungeniert. In diesem Fall will er das Publikum tatsächlich nur um des Profits willen unterhalten. Trotz des finanziellen Vorteils, den Schiller aus dem *Geisterseher* zieht, entwirft er aber ein negatives Bild von seinem Roman, den er ästhetisch unbefriedigend findet. Später schreibt er abfällig in seinem Xenion *Frivole Neugier*: "Das verlohnte sich auch den delphischen Gott zu bemühen,/ Daß er dir sage, mein Freund, wer der Armenier war."³

Es grenzt an Ironie, dass Schillers *Geisterseher* als Vorläufer eines Genres angesehen wird, das geradezu repräsentativ für die Unterhaltungsliteratur steht. Nicht selten wird *Der*

¹ Schiller an Körner (17.3.1788), NA 25, S. 30.

² Schiller an Körner (17.5.1788), NA 25, S. 59.

³ Schiller: Xenien. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1, S. 326.

Geisterseher als erster Kriminalroman bezeichnet. Das Geheimnisvolle, das Unheimliche und das scheinbar Übersinnliche darin machen ihn außerdem zum Schauerroman, und so wird *Der Geisterseher* gelegentlich auch als erste deutsche "Gothic Novel" bezeichnet.

Man mag darüber streiten, ob es sich beim *Geisterseher* tatsächlich um den Vorläufer von Kriminal- und Schauerliteratur in Deutschland handelt oder nicht. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang aber Schillers "Vorrede zu dem ersten Teile der merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval" von 1792. Darin scheint der Dichter ebenfalls ein ästhetisches Auge zuzudrücken:

Kein geringer Gewinn wäre es für die Wahrheit, wenn bessere Schriftsteller sich herablassen möchten, den schlechten die Kunstgriffe abzusehen, wodurch sie sich Leser erwerben, und zum Vorteile der guten Sache davon Gebrauch zu machen.

Bis dieses allgemeiner in Ausübung gebracht oder bis unser Publikum kultiviert genug sein wird, um das Wahre, Schöne und Gute ohne fremden Zusatz für sich selbst lieb zu gewinnen, ist es an einem unterhaltenden Buch schon Verdienst genug, wenn es seinen Zweck ohne die schädliche Folgen erreicht, womit man bei den mehresten Schriften dieser Gattung das geringe Maß der Unterhaltung, die sie gewähren, erkaufen muß. Es verdrängt wenigstens, so lang' es gelesen wird, ein Schlimmeres, und enthält es dann irgend noch einige Realität für den Verstand, streut es den Samen nützlicher Kenntnisse aus, dient es dazu, das Nachdenken des Lesers auf würdige Zwecke zu richten, so kann ihm unter der Gattung, wozu es gehört, der Wert nicht abgesprochen werden.¹

Man muss bei dieser Aussage allerdings berücksichtigen, dass es sich um eine Vorrede zu einer Übersetzung von Kriminalfällen handelt. Schiller verschiebt hier, abweichend von dem, was man sonst von ihm kennt, die ästhetische Messlatte nach unten. Er akzeptiert in der Schilderung von Rechtsfällen eine zwar nicht ästhetische, aber dennoch zweckmäßige Form, bis das Publikum schließlich ästhetisch reif ist. Es ist die Aufforderung an den Schriftsteller, die ästhetischen Ansprüche zurückzuschrauben und das Populäre aufzugreifen. Doch es bleibt bei alldem festzuhalten, dass sowohl Schillers Vorrede zum *Pitaval* als auch sein *Geisterseher* eine Ausnahme in seinem Gesamtwerk darstellen.²

Eine gewisse Zufriedenheit kommt bei Schiller erst durch "Das philosophische Gespräch aus dem Geisterseher" auf, das er am Ende seines Fragments anhängt:

Stelle Dir vor, daß mir der Geisterseher anfängt lieb zu werden, und jezt, da ich ihn hineilen muß. Das rettet ihn zwar vor gänzlicher Leerheit, mir aber muß es immer so ergehen, daß meine Neigungen und die Umstände mit einander im Widerspruch stehen.

¹ Ders.: Vorrede zu dem ersten Teile der merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval. In: Schillers sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Bd. 13: Historische Schriften. Mit Einleitung und Anmerkungen von Richard Fester. 1. Teil. Hg. v. Eduard Hellen. Stuttgart u. Berlin o. J., S. 284.

² Vgl. Klein, Albert: Die Krise des Unterhaltungsromans im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der ästhetisch geringwertigen Literatur. Bochumer Diss. Bonn 1969 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 84), 28 ff.

Ich habe dieser Tage ein philosophisches Gespräch darinn angefangen, das Gehalt hat. Ich mußte den Prinzen durch Freygeisterey führen.¹

Das beweist, dass ein Werk immer auch eine gewisse philosophische Tiefe braucht, um von Schiller ästhetisch ernst genommen oder zumindest nicht verdammt zu werden. Dass er den philosophischen Teil später allerdings kürzt, bringt das Problem zum Ausdruck, dass das Philosophische in der Literatur nicht publikumsgerecht ist. Schiller ist in diesem Fall bereit, ästhetische Abstriche zu machen.

Der Geisterseher will nicht so recht in Schillers Gesamtwerk passen. Dass dem *Geisterseher* das Triviale anhaftet, liegt bereits in seiner Thematik begründet. Schiller greift in seinem Roman auf populäre Elemente wie den Geheimbund zurück, führt einen geheimnisvollen Fremden, den Armenier, ein, unterwirft den Protagonisten den intriganten Machtspielen von Dunkelmännern, baut Geisterbeschwörungen und Geistererscheinungen ein usw. Es sind genau jene Dinge, die die breite Leserschaft in ihren Bann ziehen und fesseln. Der Roman bedient hauptsächlich das Bedürfnis des Publikums nach Spannung und Unterhaltung. Man muss deshalb festhalten, dass Schiller damit keinen höheren, d. h. ästhetischen Zweck verfolgt, sondern vielmehr einen ökonomischen. Daher sollte man nicht verbissen versuchen, dem *Geisterseher* eine ästhetische Rechtfertigung zu verleihen, nur weil er aus der Feder Schillers stammt. Aus heutiger Sicht würde man den Roman als Bestseller bezeichnen.

4.5.2 E. T. A. Hoffmanns Werk

Während *Der Geisterseher* seinem Verfasser unangenehm ist, gehören das Geheimnisvolle, Übersinnliche und Unheimliche zu jenen Merkmalen, die das Werk E. T. A. Hoffmanns überhaupt erst ausmachen. Motive und Elemente der Trivialliteratur durchziehen auf ganz selbstverständliche Weise sein Werk, ohne dass man ihn dadurch aber als Verfasser reiner Unterhaltungsliteratur herabsetzen könnte. Vielmehr ist er ein Beispiel dafür, dass die literarische Praxis nicht kompromisslos einem ästhetischen Schema folgen und sich in trivialer Abstinenz üben muss, um ästhetischen Wert zu haben. Vor dem Hintergrund der Ästhetik lässt sich Hoffmann aber auch nicht immer eindeutig einer hohen Literatur zuordnen, und so muss man ihm, was das eine oder andere Werk angeht, eine Zwischenstellung einräumen, wobei ihm auch dies nicht vollständig gerecht wird. Der Umstand, dass die

¹ Schiller an Körner (22.1.1789), NA 25, S. 188.

Forschungsliteratur Hoffmann lange vernachlässigt, ihm aber schließlich doch Beachtung geschenkt hat, spiegelt die Schwierigkeit wider, auf Werke und ihre Verfasser den Maßstab von hoher und niederer bzw. von ästhetisch wertvoller und ästhetisch minderwertiger Literatur anzuwenden, worauf in dieser Arbeit bereits mehrfach hingewiesen wurde. Die Literatur um 1800 folgte keiner Formel und bestand nicht nur aus Goethe und Schiller auf der einen und Kotzebue und Iffland auf der anderen Seite. Daher darf es nicht verwundern, wenn ein Dichter wie Hoffmann das eine Mal als größter deutscher Erzähler hoch im Kurs steht, während er das andere Mal fast in Vergessenheit gerät.

Das Hauptproblem dieser unterschiedlichen Einschätzungen besteht vor allem darin, dass der Schauerroman, mit welchem man Hoffman zuallererst assoziiert, gerade in Deutschland – anders als z. B. in England, denkt man etwa an Edgar Allan Poe – ausschließlich der Unterhaltungsliteratur zugeordnet und mit dem Trivialen verknüpft wurde. Das Schaurige in Hoffmanns Werk führte auch dazu, dass sich die Forschung nur zögerlich an ihn herantastete.¹ Dass es sich tatsächlich nur in Deutschland so verhielt, belegt die Rezeption Hoffmanns etwa in Frankreich. Vor allem in Deutschland sah man bei dieser Art von Literatur keinen gemeinsamen Nenner mit dem, was man unter schöner Poesie verstand. Die Ästhetik räumte hierfür keinen Platz ein. Die z. B. psychologische oder aber erzähltechnische Tiefe eines solchen Werkes wurde ästhetisch nicht gewürdigt. Vor der Ästhetik konnte jede Literatur, die sich trivialer Elemente bediente, kaum bestehen. Dies täuscht jedoch darüber hinweg, dass das Unheimliche und Übersinnliche auch bei anderen Dichtern immer wieder, wenn auch vereinzelt, in Erscheinung trat, etwa bei Kleist in seinem *Bettelweib von Locarno*, von dem sich Hoffmann ebenfalls hat inspirieren lassen.²

Hoffmanns Gesamtwerk ist viel zu facettenreich, als dass man ihn als Unterhaltungsschriftsteller oder Gruselautor titulieren könnte. Sein Werk reicht vom Kunstmärchen über den Schauerroman bis hin zum Künstlerroman, und selbst mit seinen Schauerromanen will er mehr als nur durch das bloße Gruseln unterhalten. So können selbst seine *Elixire des Teufels* nicht als trivialer Schauerroman herabgestuft werden, auch wenn im Roman viele Elemente dominieren, die dazu verleiten könnten: Da ist die Klosteratmosphäre und der fluchbeladene Mönch, der von dem Teufelelixier trinkt und dadurch auf Abwege gerät. Hoffmann lässt es weder am Doppelgängermotiv noch an Mord oder an

¹ Vgl. Ettelt, Wilhelm: E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und Mensch. Würzburg 1981, S. 88.

² Vgl. ebd., S. 115.

geheimnisvollen familiären Beziehungen, die sich erst im Nachhinein enthüllen, und an schicksalhaften Verwicklungen fehlen. Das Unheimliche tritt nicht nur im Doppelgänger des Mönchs Medardus in Erscheinung, sondern auch in dem Maler Francesco, dessen Nachkomme Medardus ist und der den Fluch provoziert hat. Nimmt man nur die Fabel der *Elixiere des Teufels*, so wird hier tatsächlich fast alles aufgeboten, was den trivialen Schauerroman kennzeichnet. Der Identitätsverlust des Protagonisten, der sich in existenzbedrohenden Wahnsinn steigert, sowie seine abschließende Identitätsfindung sind jedoch alles andere als trivial. Auch die Gestalt des Malers Francesco ist mehr als nur eine Spukgestalt. Francesco ist ein Maler, der auf künstlerische Abwege gerät und dessen Künstlertum ins Dämonische ausartet. Man muss ihn in die anderen Künstlergestalten Hoffmanns einreihen, bevor man ihn als schlichte Geistererscheinung ohne ästhetischen Hintergrund aburteilt. Dieser Aspekt bewegt sich jenseits irgendwelcher Trivialität und bewahrt Hoffmanns Werk davor, als Unterhaltungsliteratur gebrandmarkt zu werden, auch wenn es Tendenzen dazu gibt.

Vergleicht man Hoffmanns Werke mit den in Kapitel 4.2 behandelten Werken, so stellt man fest, dass er seine ganz eigene Art hat, das Thema "Kunst" zu behandeln. Natürlich findet sich auch bei ihm die Diskrepanz zwischen Kunst und Leben sowie Ideal und Wirklichkeit. Was jedoch hinzukommt, ist eine dunkle Seite bzw. Macht, die den Künstler bedroht und ihn insofern in die Irre führt, als er das Ideal außerhalb der Kunst in der Wirklichkeit sucht, wodurch sein Künstlerdasein ernsthaft gefährdet wird. Das Problem bei dem Dämonischen ist allerdings, dass ihm immer auch das Triviale anhaftet. Und so ist bei Hoffmann selbst die Künstlerproblematik vermengt mit dem Trivialen.

Neben dem Unheimlichen, das den Hoffmann'schen Künstlerfiguren anhaftet, unterscheiden sie sich auch in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit grundlegend von anderen Künstlerdarstellungen. Sie sind dadurch geprägt, dass sie weder zur Wirklichkeit finden, wie etwa Wilhelm im *Wilhelm Meister*, noch die Wirklichkeit überwinden können, wie etwa bei Novalis. Da weder das eine noch das andere gelingt, ist Wahnsinn die Konsequenz, der die Künstler Hoffmanns kennzeichnet. Was seine Künstler, genau genommen seine Maler, darüber hinaus charakterisiert, ist, dass sie ihr Ideal in der Wirklichkeit in Form einer Liebe antreffen. Dies wird jedoch nicht positiv ausgelegt, denn damit ist immer auch ein Verlust des künstlerischen Schaffens, das von der Sehnsucht nach dem Ideal gespeist wird, verbunden, so dass der Künstler am Ende vor die Wahl gestellt wird zwischen dem Künstlertum auf der

einen Seite und einer als Ideal empfundenen Geliebten, die Teil der Realität ist, auf der anderen Seite. Ausschlaggebend für das Kunstschaffen ist nämlich das Ideal, das der Künstler in sich trägt und das er irrtümlich auf einen Menschen projiziert. Die Erfüllung einer solchen Liebe wirkt sich bei Hoffmanns Künstlern immer zerstörerisch auf das Kunstschaffen und auf die Persönlichkeit des Künstlers aus, der auch vor Mord nicht zurückschreckt, um seine Produktivität wiederzuerlangen.

Beispielhaft für die versagende Produktivität ist der Maler Berthold aus Hoffmanns *Die Jesuitenkirche in G.*, der von seinem Ideal Angiola inspiriert wird, solange er sie noch nicht besitzt, dessen Kunstschaffen aber versiegt, sobald er sie heiratet. Im Zustand des irdischen Glücks gerät die Kunst zunächst in den Hintergrund:

Berthold konnte in der Tat dies Glück kaum fassen und schwelgte in namenlosen Wonnen, bis lauter und lauter die innere Stimme ihn mahnte, seiner Kunst zu gedenken.¹

Der Versuch, ein Altargemälde zu malen, scheitert, da ihm Angiola nicht mehr Inspiration, sondern künstlerische Blockade ist:

So wie in jener unglücklichen Zeit der Krisis verschwammen ihm die Gestalten, und nicht die himmlische Maria, nein, ein irdisches Weib, ach, seine Angiola selbst, stand auf greuliche Weise verzerrt, vor seines Geistes Augen.²

Des Weiteren heißt es:

Starr und leblos blieb, was er malte, und selbst Angiola – Angiola, sein Ideal, wurde, wenn sie ihm saß und er sie malen wollte, auf der Leinwand zum toten Wachsilde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte.³

Kunst wird bei Hoffmann zur Besessenheit, die den Künstler bis zum Mord treiben kann, so dass Berthold sich seiner Frau entledigt, um wieder malen zu können. Ästhetisch ausgedrückt, muss er sich vom falschen Ideal Angiola befreien, um zu seinem inneren und damit wahren Ideal zurückzufinden.

Wie man sehen kann, kommt Hoffmann auch hier nicht ohne das Unheimliche aus, denn das Verschwinden Angiolas bleibt mysteriös wie auch das Verschwinden Bertholds, von dem am Ende nur Hut und Stock und sein vollendetes Kunstwerk übrig bleiben. Dem Künstlertum haftet auf diese Weise das Schaurige an, wodurch die Künstlerproblematik anstelle des sonst Philosophischen etwas Unterhaltendes für den Leser gewinnt.

¹ Hoffmann, E. T. A.: *Die Jesuitenkirche in G.* In: *Sämtliche poetischen Werke*. Bd. 1: Phantasiestücke. Elixiere. Nachtstücke. Leiden eines Theaterdirektors. Klein Zaches. Hg. v. Hannsludwig Geiger. Berlin u. Darmstadt 1963, S. 711.

² Ebd.

³ Ebd.

Der Maler Reinhold aus *Meister Martin, der Kufner, und seine Gesellen* erkennt den künstlerischen Irrtum, sein Ideal in einer realen Frau finden zu können, noch rechtzeitig. Zunächst führt ihn die Sehnsucht nach diesem Ideal nach Nürnberg, der Stadt Albrecht Dürers, nachdem er ein Madonnenbild Dürers sieht, das ihn für die deutschen Meisterwerke begeistert, die er zuvor noch verachtet. Die Wertschätzung deutscher Kunstwerke und der Aufenthalt in Nürnberg sowie die Verehrung Dürers kennzeichnen Reinhold als typische Künstlerfigur der Romantik. Anders als andere Künstlerfiguren Hoffmanns findet Reinhold allerdings rechtzeitig zu seiner Kunst zurück, bevor er dem Wahnsinn anheim fällt. Rosa als Ideal stellt sich für ihn als Trug heraus, denn das Ideal ist einzig in der Kunst zu finden:

Wie kann auch nur das Himmelskind, wie ich es im Herzen trage, mein Weib werden? Nein! in ewiger Jugend, Anmut und Schönheit soll sie in Meisterwerken prangen, die mein reger Geist schaffen wird.¹

Das Ideal ist keine Frau aus Fleisch und Blut, die den Bedingungen der Zeit und damit der Vergänglichkeit unterliegt und vergeht, sondern ein in der Kunst konserviertes Ideal. Dieses Erkenntnis erlangt Reinhold, als er das Bild Rosas zu Ende bringt und darin sein eigentliches Ideal erblickt:

Als ich Rosas Bild vollendet, ward es in meinem Innern ruhig, und oft war freilich auf ganz verwunderliche Art mir so zumute, als sei Rosa nun das Bild, das Bild aber die wirkliche Rosa geworden.²

Auf diese Weise hat sich das Ideal im Bild bzw. im Kunstwerk verwirklicht und den Künstler davor bewahrt, den Verstand zu verlieren wie im Falle Bertholds.

Francesko aus den *Elixieren des Teufels* wird hingegen eine Frau, in welcher er das menschliche Gegenstück seines Kunstwerks sieht, zum künstlerischen Verhängnis und zur existentiellen Bedrohung. Seine künstlerische Verirrung ist der Ausgangspunkt für den Fluch seines ganzen Geschlechts. Das heißt, der Fluch, der den ganzen Handlungsverlauf bestimmt, ist auf Franceskos falsches Kunstverständnis bzw. auf sein Vergehen gegen die Kunst zurückzuführen, das gleichzeitig ein religiöser Fehltritt, ein Frevel gegen Gott, ist. Dieses Vergehen liegt in der Loslösung der Kunst vom Christentum, denn echte Kunst wird, entsprechend romantischer Vorstellung, ausschließlich in Verbindung mit Religion gesehen, wie es beispielsweise bei Wackenroder der Fall ist. Zunächst hält sich Francesko an dieses Kunstverständnis, solange sein Meister Leonardo da Vinci noch lebt. Doch dann wendet er sich den alten Griechen zu. Seine Hinwendung zu den alten Griechen in Verbindung mit

¹ Ders.: *Meister Martin, der Kufner, und seine Gesellen*. In: *Sämtliche poetischen Werke*. Bd. 2: *Die Serapionsbrüder. Prinzessin Brambilla*. Hg. v. Hannsludwig Geiger. Berlin u. Darmstadt 1963, S. 449.

² Ebd.

deren Heidentum ist hier negativ behaftet. Über seine neuen Künstlerbekanntschäften heißt es:

Es waren Maler, aber noch mehr Bildhauer unter ihnen, die wollten nur von der antikischen Kunst etwas wissen und verlachten alles, was neue Künstler, von dem heiligen Christentum entzündet, zur Glorie desselben erfunden und herrlich ausgeführt hatten.¹

Francesko beteiligt sich an diesem frevelhaften Kunstschaffen:

Francesko malte in unheiliger Begeisterung viele Bilder aus der lügenhaften Fabelwelt. Keiner als er vermochte die buhlerische Üppigkeit der weiblichen Gestalten so wahrhaft darzustellen, indem er von lebenden Modellen die Karnation, von den alten Marmorbildern aber Form und Bildung entnahm. Statt wie sonst in den Kirchen und Klöstern sich an den herrlichen Bildern der alten, frommen Meister zu erbauen und sie mit künstlerischer Andacht aufzunehmen in sein Inneres, zeichnete er emsig die Gestalten der lügnerischen Heidengötter nach.²

Die Kunst der Alten wird in Kombination mit der Praktizierung heidnischer Bräuche, die ins Orgiastische gehen, nachgeahmt. Bezeichnend ist, dass Francesko gerade in Rom, dem Zentrum sowohl der Kunst als auch des Christentums, auf diese Abwege gerät.

Den Höhepunkt des Vergehens gegen die heilige Verbindung zwischen Kunst und Religion bildet das Bild der heiligen Rosalia, mit dessen Anfertigung Francesko von einem Kloster beauftragt wird. Nicht die christliche Heilige, sondern das heidnische Venusbild, von dem er besessen ist, will er malen. Gegen seinen Willen setzt sich jedoch die religiöse Kunst durch, indem er unbewusst "das Martyrium der Heiligen"³ darstellt, ohne aber in der Lage zu sein, ihr Gesicht zu vollenden. Es ist genau jener Teil, der dem Bild den eigentlichen Ausdruck verleiht. Als es schließlich doch zur Vollendung kommt, wird das Ideal auf Leinwand Realität. Diese real gewordene Venus führt Francesko gemäß den anderen Hoffmann'schen Künstlerfiguren weg von der Kunst. Auch Francesko macht das auf eine Frau projizierte Ideal nicht glücklich, zumal die Frau in seinem Fall "im Bündnis mit dem Teufel gelebt"⁴ hat. Ihre Schönheit stellt sich als teuflischer Trug heraus.

Hoffmann kombiniert das falsche Kunstverständnis Franceskos mit dem Einfluss dunkler Mächte. Schlechte Kunst ist dämonische Kunst, und diese Verbindung wird explizit hergestellt. Francesko wird ein Wein verabreicht, der angeblich vom heiligen Antonius stammt, in Wahrheit aber, entsprechend dem Romantitel, ein Teufelselixier darstellt. Die Einführung des Dämonischen kombiniert mit der Klosteratmosphäre verleiht dem Ganzen die

¹ Ders.: Die Elixiere des Teufels. In: Sämtliche poetischen Werke. Bd. 1, S. 545.

² Ebd.

³ Ebd., S. 546.

⁴ Ebd., S. 550.

triviale Note. Wesentlich ist jedoch nicht das Dämonische, sondern das falsche Kunstverständnis Franceskos, das im Dämonischen zum Ausdruck gebracht wird. Auch wenn jener Teil, der auf Kunst und Kunstverständnis eingeht, vom Romanumfang nur wenig einnimmt, erklärt er letztendlich den ganzen Handlungsverlauf.

Wie man bereits unschwer erkennen kann, vermag sich Hoffmann nicht davon zu lösen, das Unheimliche in sein Werk einzuflechten, selbst wenn es um das Thema "Kunst" und "Künstler" geht. Seine ausgeprägteste Künstlerfigur ist die des Kapellmeisters Johannes Kreisler. Er ist durch und durch Künstler, doch auch ihn umgibt Hoffmann mit einer geheimnisvollen Aura. Eingeleitet werden die *Kreisleriana* wie folgt: "Wo ist er her? – Niemand weiß es! – Wer waren seine Eltern? – Es ist unbekannt! – Wessen Schüler ist er? – Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich [...]"¹ Die Beschreibung seines Charakters ist nicht aufschlussreicher:

Die Freunde behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche.²

Kreisler ist sozusagen nur eine Laune der Natur und steht aufgrund eines inneren Ungleichgewichts und einer inneren Unruhe mit seinen Gefühlsausbrüchen immer am Rande der Selbstzerstörung. So geheimnisvoll seine Herkunft ist, so mysteriös stellt sich sein unerwartetes Verschwinden dar. Als weiterer Aspekt des Unheimlichen tritt Kreislers Doppelgänger Ettliger hinzu, ein in Wahnsinn verfallener Künstler, dessen bloße Erwähnung Kreisler erschrecken lässt, der glaubt, "daß der Wahnsinn auf ihn lauere"³. Man erkennt deutlich, dass Kreisler keine typische Künstlerfigur ist, sondern entsprechend anderen Künstlerfiguren Hoffmanns immer auch vom Wahnsinn bedroht ist, bis dieser schließlich überhand nimmt. So wird berichtet, dass man ihn vor seinem Verschwinden "mit zwei übereinander gestülpten Hüten und zwei Rastalen, wie Dolche in den roten Leibgürtel gesteckt, lustig singend zum Tore hinaus hüpfen"⁴ sieht. Des Weiteren unterzeichnet er den

¹ Ders.: *Kreisleriana*. In: *Sämtliche poetischen Werke*. Bd. 1, S. 28 (Künftig zitiert: Hoffmann: *Kreisleriana*).

² Ebd.

³ Ders.: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. In: *Poetische Werke*. Mit Federzeichnungen von Walter Wellenstein. Bd. 9: *Lebensansichten des Katers Murr*. Berlin 1960, S. 149.

⁴ Ders.: *Kreisleriana*, S. 29.

Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn mit "Kapellmeister, wie auch verrückter Musikus *par excellence*"¹.

Dieser Zustand liegt immer in einem Konflikt zwischen Kunst und Leben begründet, wobei Kreisler nicht erkennt, dass die Unfähigkeit, versöhnlich mit der Welt zu leben, Ausdruck seines Künstlertums ist und sein Künstlerdasein erst ausmacht. Ihm ist nicht bewusst, dass die Erfüllung seines Wunsches, am Leben teilhaben und ein normales Mitglied der Gesellschaft sein zu können, das Ende seiner Kunst bedeuten würde.

Man kann im Grunde nicht von einem einzigen Kreisler sprechen, sondern muss von mehreren Kreislern ausgehen, denn der Kapellmeister taucht immer wieder im Werk Hoffmanns in unterschiedlicher Form auf. Die Kreislerfigur entsteht 1810. Vier Jahre später wird eine Sammlung mehrerer und vor allem sehr unterschiedlicher Texte, die sich um den Kapellmeister drehen, unter dem Titel *Kreisleriana* in Hoffmanns *Phantasiestücke in Callot's Manier* aufgenommen. Jahre Später greift er die Figur Kreislers erneut auf, und zwar in seinem Roman *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, wobei die Künstlerbiographie wie zufällig in den Katerroman hineingeraten scheint.

Die einzelnen Texte der *Kreisleriana* bauen nicht aufeinander auf, haben nicht denselben Entstehungshintergrund und weisen lediglich den Kapellmeister sowie die Musik als verbindendes Glied auf. Nur gelegentlich verweisen sie aufeinander. Es finden sich sehr unterschiedliche Gattungen wieder wie der ästhetische Essay *Beethovens Instrumental-Musik* oder aber Briefe wie die Korrespondenz zwischen Kreisler und Baron Wallborn. Die Texte gehören nicht nur unterschiedlichen Gattungen an, sie sind auch inhaltlich nicht miteinander verbunden. Von ästhetischer Relevanz sind zum einen die darin enthaltenen Aussagen über Musik, zum anderen die Figur des Kapellmeisters als Künstler und sein Verhältnis zu Kunst und Leben bzw. Gesellschaft, denn Kreisler ist nicht in der Lage, "mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten"².

Thematisch gehört die Betrachtung der *Kreisleriana* eigentlich in ein anderes Kapitel dieser Arbeit, und zwar in die Nähe der Untersuchung der Figur des Kapellmeisters Joseph Berglinger, weil hier die Kunst, in diesem Fall die Musik, Thema von Hoffmanns Werk ist.

¹ Ders.: Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn. In: Sämtliche poetischen Werke. Bd. 1, S. 291.

² Ders.: *Kreisleriana*, S. 28.

Aber aufgrund der Besonderheit Hoffmanns, die Leserschaft das eine Mal zu unterhalten und zu fesseln, das andere Mal mit Themen der Ästhetik auf höchstem Niveau zu konfrontieren, ohne dabei auf das Triviale zu verzichten, wird er gesondert aufgeführt und unter eine ästhetische Grauzone gefasst.

Dass im Falle der *Kreisleriana* die Musik an erster Stelle steht, sollte bei einem Romantiker wie Hoffmann nicht verwundern, bedenkt man, dass seine eigentliche Leidenschaft der Musik und nicht der Dichtung gilt und die Dichtung, die ihn eigentlich bekannt gemacht hat, im Grunde nur seine zweite Wahl darstellt. Die Vorrangstellung der Musik ist bei den Romantikern ohnehin nichts Ungewöhnliches, denkt man etwa an Tiecks *Franz Sternbald*, worin die Musik, wie schon erwähnt, als "Vorhimmel" bezeichnet wird, oder aber an Wackenroders Kapellmeister Berglinger. Was die Musik angeht, lässt sich Hoffmann jedoch nicht mit anderen Dichtern vergleichen, denn seine Kenntnisse über Musik reichen viel weiter, da sich zu dem Schriftsteller Hoffmann der Komponist, Dirigent und Musikkritiker Hoffmann gesellt. Er liefert Beiträge für die *Allgemeine Musikalische Zeitschrift* und weiß genau, wovon er in seinen Werken spricht, wenn er darin die Musik thematisiert. Anders verhält es sich, wenn z. B. ein Dichter wie Tieck über die Musik philosophiert.

Im Gegensatz zu Hoffmanns anderen Künstlerfiguren handelt es sich bei Kreisler folglich um einen Tonkünstler; die Musik steht im Mittelpunkt. Deshalb stellen die *Kreisleriana* zum großen Teil ästhetische Überlegungen zur Musik dar. Eine Handlung wird man hier nicht finden, sondern vielmehr Reflexionen.¹ Die *Kreisleriana* bewegen sich zwischen Theorie und Dichtung, da sie auch musiktheoretische Stücke enthalten, wie etwa *Beethovens Instrumental-Musik*. Hierbei handelt es sich ursprünglich um eine Rezension, die sich mit Musik im Allgemeinen und mit Beethovens Instrumentalmusik im Besonderen auseinandersetzt. Der Essay ist die gekürzte und auf das Poetische reduzierte Form einer Musikkritik.² Die musikästhetischen Aussagen werden durch die fiktive Figur Kreislers zum Ausdruck gebracht. Das Besondere an der Kreislerfigur ist deshalb, dass sie den *Kreisleriana*

¹ Vgl. Thewalt, Patrick: Der Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Bochumer Diss. Frankfurt a. M. 1990 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 20), S. 87.

² Vgl. Becker-Adden, Meike: Nahtstellen. Strukturelle Analogien der *Kreisleriana* von E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann. Dortmunder Diss. Bielefeld 2006, S. 37 (Künftig zitiert: Becker-Adden).

vorausgeht und bereits in Hoffmanns Musikrezensionen und Zeitschriftenbeiträgen auftaucht.¹

Hoffmann bricht hier eine Lanze für die Musik, genauer gesagt für die Instrumentalmusik, die innerhalb der Ästhetik den hintersten Rang belegt. Die Musik ahmt aus Hoffmanns bzw. Kreislers Sicht nicht die äußere Welt nach, sondern transzendiert diese:

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.²

Musik ist die einzig romantische Kunst, deren einziger Vorwurf, wie es heißt, das Unendliche ist. Gerade dieser Aspekt macht das Romantische aus. Instrumentalmusik hat keinen Bezug zur Welt und stellt nichts Gegenständliches dar.³ Damit realisiert die Musik als einzige Kunst das von der Ästhetik immer wieder gepredigte Ziel des Unendlichen, weil sie sich jenseits materieller Vorgaben bewegt. In *Johannes Kreislers Lehrbrief*, dessen Verfasser Kreisler selbst ist, heißt es:

Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur, so wie der Maler und der Plastiker, den Prototypus unserer Kunst? – Der Ton wohnt überall, die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen.⁴

Das Potential der Töne ist somit stärker als das der Poesie oder der Malerei.

In seinen *Gedanken über den hohen Wert der Musik* greift Hoffmann die Aussage, nur die Musik sei "echt romantisch", noch einmal auf und gibt das Kunstverständnis des so genannten Philisters wieder, der als Kunstbanause nichts von einem höheren Prinzip der Musik wissen will oder versteht und sich die Kunst unterwirft:

Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man aus ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinsamen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene

¹ Vgl. ebd., S. 19.

² Hoffmann: Beethovens Instrumental-Musik. In: Sämtliche poetischen Werke. Bd. 1, S. 44.

³ Vgl. Becker-Adden, S. 38.

⁴ Hoffmann: Johannes Kreislers Lehrbrief. In: Sämtliche poetischen Werke. Bd. 1, S. 324.

Sanskritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied – der Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!¹

Diese Meinung wird als die Meinung Wahnsinniger abgetan, wodurch sie wiederum zum wahren Kunstverständnis wird, denn bei Hoffmann sind wahres Künstlertum und Wahnsinn eng miteinander verknüpft. Selbstironisch vernichtet Kreisler hier mit den Argumenten des musikalischen Laien seinen musikalischen Standpunkt, der in anderen Stücken der *Kreisleriana* zum Ausdruck kommt, um seinen eigentlichen Standpunkt genau dadurch wieder hervorzukehren. Der Titel kündigt den hohen Wert der Musik groß an, und der Leser erwartet tatsächlich einen hohen, einen transzendentalen Wert. Doch wider Erwarten findet er sich mit Zerstreuung und Unterhaltung als einem völlig profanen Wert von Musik konfrontiert. Unter allen Künsten wird die Musik als besonders geeignet hervorgehoben, die Aufgabe der Zerstreuung wahrzunehmen und den von seiner Arbeit geplagten Menschen zu erholen. Ihr Vorzug wird zudem damit begründet, dass sie anders als etwa die Poesie "nicht von schädlichem Einfluß"² sein und Staat und Gesellschaft folglich nicht gefährlich werden könne wie andere Künste. Dennoch wird der Künstler nicht als brauchbares Mitglied der Gesellschaft betrachtet. Er scheitert am Broterwerb, weil die Kunst ihn nicht ernähren kann. Nicht Berufung, sondern "der Mangel an Aussicht auf Glück in den eigentlichen nützlichen Klassen"³ treibt ihn in die Arme der Kunst.⁴ Sollte sich jemand aus gutem Hause dahin verirren, wird eine "Geistesdiät"⁵ vorgeschlagen, die darin besteht, Poesie und Musik als negative Einflüsse vom Gefährdeten fernzuhalten.

Liest man die *Gedanken über den hohen Wert der Musik* vor dem Hintergrund von Hoffmanns *Ombra adorata*, wird die Parodie umso deutlicher, denn die *Gedanken über den hohen Wert der Musik* schlagen denselben Ton an, während aber Hoffmanns *Ombra adorata* tatsächlich über den hohen Wert der Musik reflektiert, die den Menschen "über den irdischen Schmerz hinwegschwingt"⁶. Ihr kommt darin eine metaphysische Rolle zu, die in *Gedanken über den hohen Wert der Musik* vernichtet wird.

¹ Ders.: Gedanken über den hohen Wert der Musik. In: Sämtliche poetischen Werke. Bd. 1, S. 42 (Künftig zitiert: Hoffmann: Gedanken über den hohen Wert der Musik).

² Ebd., S. 41.

³ Ebd., S. 43.

⁴ Vgl. Becker-Adden,, S. 21.

⁵ Hoffmann: Gedanken über den hohen Wert der Musik, S. 43.

⁶ Ders.: *Ombra adorata!*. In: Sämtliche poetischen Werke. Bd. 1, S. 37.

Die Entweihung der Kunst durch die bürgerliche Gesellschaft ist Gegenstand in *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*, wo man

neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrorenen usw. [...] auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird¹.

Die Musik ist hier reines Genussmittel und wird nicht nur unterhaltsam rezipiert, sondern auch dilettantisch betrieben. In ironischem Ton, der die *Kreisleriana* insgesamt durchzieht, schildert Kreisler, wie eine seiner Gesangsschülerinnen nach jahrelangem Gesangsunterricht inzwischen in der Lage sei, ein Lied so vorzutragen, "daß man gleich weiß, was es sein soll"². Es sind somit zwei Aspekte, die die musikalischen Leiden des Kapellmeisters ausmachen: der Dilettantismus auf der einen und die Geringschätzung der Musik auf der anderen Seite.³ Während sich bei den Schwestern Röderlein trotz des langjährigen Gesangsunterrichts bei Kreisler kein Talent einstellt und ihr Gesang, der zum einen Zeichen der guten Erziehung, zum anderen bloßer Zeitvertreib ist, dilettantisch bleibt, findet sich das wahre Talent in der unscheinbaren Figur des Dieners Gottlieb. Dass sich das musikalische Talent gerade in Gottlieb verwirklicht, passt in das gesellschaftliche Bild von Musik, die der bürgerlichen Gesellschaft untersteht und ihrem Amüsement dient, denn Gottliebs Aufgabe besteht ausschließlich im Bedienen dieser Gesellschaft. Erkennt das Bürgertum den wahren Wert der Kunst nicht und unterwirft es diese seinen Bedürfnissen, so erkennt es analog dazu nicht den wahren Wert Gottliebs als Künstler und hält ihn als Diener. In diesem Sinne ist auch der Roman *Lebensansichten des Katers Murr* zu verstehen, in welchem die Künstlerbiographie auf Makulaturblätter reduziert wird. Auf diese schreibt die Philisterparodie Murr ihr vermeintliches Künstlerleben nieder, während die wahre Künstlerbiographie nur als zufällige Beigabe präsentiert wird, obwohl sie vom Romanganzem mehr einnimmt als die Katergeschichte. Der Umstand, dass Kreislers Biographie nicht mehr als Makulaturblätter darstellt, weist ebenfalls auf die Geringschätzung der Kunst durch die bürgerliche Gesellschaft hin.

Die Musikästhetik Hoffmanns und die damit in Verbindung stehende Kreislerfigur kann im Rahmen dieser Arbeit nicht bis ins Letzte untersucht und ausgeschöpft werden. Es sollte lediglich gezeigt werden, dass Hoffmann trotz aller Vorwürfe des Trivialen kein von der Ästhetik abgewandter Erzähler ist und man bei ihm beide Seiten vorfindet. Allerdings darf

¹ Ders.: *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*. In: *Sämtliche poetischen Werke*. Bd. 1, S. 30.

² Ebd., S. 31.

³ Vgl. Becker-Adden, S. 20 f.

man nicht vergessen, dass es unter seinen Werken auch solche gibt, die tatsächlich nur der Zerstreuung dienen. Genau darin besteht das Problem: Hoffmann hat sowohl das Anspruchsvolle als auch das Triviale zu bieten, und er versteht das Publikum fesselnd zu unterhalten. So läuft ein Erzähler wie Hoffmann dadurch immer Gefahr, dass die Tiefe seiner Werke und der künstlerische Wert insgesamt übersehen wird, weil man ihn zu schnell der Unterhaltungsliteratur zuordnet.

4.6 Literatur jenseits einer Ästhetik

Die Zeit um 1800 war die bedeutendste Zeit für die Ästhetik, die sich in dieser Form nicht wiederholte. Sie wirkt bis heute nach, sieht man sich das literarische Bildungs- und Kulturgut Deutschlands an. Dennoch konnte sich eine Literatur jenseits eines ästhetischen Anspruchs entwickeln.

4.6.1 Die Trivialliteratur

Das Thema "Ästhetik" wäre nicht zur Genüge behandelt, wenn nicht auch jene Literatur Beachtung fände, die sich jeder gut gemeinten ästhetischen Belehrung in hartnäckiger Weise verschloss. In Wahrheit bestand also kein ästhetischer Konsens im Bereich der Literaturpraxis, auch wenn es sich um eine Hochphase der Ästhetik handelte. Die Schreibpraxis der Unterhaltungsautoren brach die grundlegendsten Regeln der Ästhetik. Die Trivialliteratur war mit keiner ästhetischen Richtung vereinbar und schien das ästhetische Urteil als Vermögen des Menschen zu widerlegen. Es schien für das Publikum kaum einen Unterschied zwischen dem Schönen und dem Unterhaltenden gegeben zu haben.

Mit den Begriffen "Unterhaltungs-" und "Trivialliteratur" wird die heterogene Masse der von der Ästhetik abgewandten Literatur zusammengefasst. Während der Ausdruck "Unterhaltungsliteratur" explizit die Unterhaltung und Zerstreuung des Publikums als Sinn und Zweck eines Werkes hervorhebt, geht der Ausdruck "Trivialliteratur" nicht unmittelbar auf die Intention eines Werkes ein, sondern hebt vielmehr dessen Anspruchslosigkeit in Form, Inhalt, Stoff, Stil usw. hervor. Das Triviale ist das allgemein Bekannte und Gewöhnliche. Der Rezipient wird mit etwas konfrontiert, das auf seinen Horizont abgestimmt ist und diesen nicht zu erweitern versucht – ein wesentlicher Charakterzug dieser Literatur.¹ In der

¹ Vgl. Nusser, Peter: Trivialliteratur. Stuttgart 1991 (= Sammlung Metzler 269), S. 7 (Künftig zitiert: Nusser).

Forschung werden die Begriffe "Unterhaltungs-" und "Trivilliteratur" sowohl synonym als auch in differenzierender Bedeutung gebraucht. Gelegentlich wird die Unterhaltungsliteratur höher eingestuft als die Trivilliteratur. Dadurch erhält sie eine Mittelstellung zwischen hoher und niederer Literatur. Darüber hinaus wirft die Anwendung der Begriffe die Frage auf, ob man einen Begriff wie "Trivilliteratur" ästhetisch oder historisch gebrauchen soll, d. h. mit oder ohne qualitative Wertung. Denn man darf nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass ein Autor, der von der Ästhetik als Trivialautor abgestempelt wurde, jeder ästhetischen Qualität vollständig und ohne Ausnahme entbehrt. Es sind Fragen, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden können. Im Folgenden werden die Begriffe "Unterhaltungs-" und "Trivilliteratur" daher synonym verwendet und im weiteren Verlauf ganz allgemein auf jene Literatur angewendet, die keinem ästhetischen Anspruch Rechnung tragen wollte und nur den Publikumserfolg anvisierte.

Wenn man von Unterhaltungsautoren spricht, so heißt das nicht, dass man sich hier ausschließlich mit untalentierten Autoren und reinen Dilettanten auseinandersetzt, die nichts vom Schreiben verstanden. Es waren alles andere als Laien, denen es vor allem nicht an der Beherrschung der technischen Mittel mangelte.¹ Beispielsweise hat Goethe einem Autor wie Kotzebue durchaus Talent und sogar Tendenzen zum Genie bestätigt.² Die Anerkennung als Dichter blieb bei den Modeautoren jedoch trotz des vorhandenen Talents aus, denn dazu bedurfte es mehr als nur Schreibtalent und den Beifall des Publikums. Formal war diesen Autoren nichts vorzuwerfen. Es verhielt sich aber so, dass das Talent, das man ihnen zugestand, aus ästhetischer Sicht gegen sie sprach, weil sie es nicht auf die "richtige", d. h. ästhetische Weise einsetzten, sondern Missbrauch damit trieben.³

Wer den Ruf eines Trivialautors erst einmal erworben hatte, konnte ihn schwer wieder abstreifen. Nur selten hat ein Trivialautor das Glück, von diesem Ruf wegzukommen und die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, wie etwa im Falle von Wilhelm Hauff. Es wäre übertrieben zu sagen, dass Hauff inzwischen zum vollwertigen

¹ Vgl. Beaujean, Marion: Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans. Kölner Diss. Bonn 1964 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 22), S. 9. (Künftig zitiert: Beaujean).

² Vgl. Stock, Frithjof: Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit. Polemik – Kritik – Publikum. Bonner Diss. Düsseldorf 1971 (= Literatur in der Gesellschaft 1), S. 37 (Künftig zitiert: Stock).

³ Vgl. Winko, Simone: Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. In: Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Hg. v. Renate Heydebrand. Stuttgart u. Weimar 1998, S. 341-364, hier S. 354 u. S. 356 (Künftig zitiert: Winko).

Dichter aufgestiegen sei, doch wird das bisherige Hauff-Bild langsam widerrufen, auch wenn die Literaturwissenschaft noch zögerlich an dieses Thema herangeht und eingesteht, dass Hauff sowohl Publikumsgeschmack und Erfolg als auch ästhetische Qualität vereint.¹ Hauff stellt jedoch eine Ausnahme dar, denn in der Regel blieb ein Autor auf den Bereich der Unterhaltung beschränkt, nachdem ihn die Ästhetik darauf festgelegt hatte.

Da es nicht an mangelndem Geschick im Schreiben lag, musste es zwangsläufig mit der Einstellung des Unterhaltungsautors zu tun haben. Dem Trivialautor fehlte das ästhetische Interesse, weil er sich ausschließlich am ästhetisch desinteressierten Publikum orientierte. Ihm fehlte jede ästhetische Motivation, zumal er auch nicht die Ambition hatte, den Menschen durch Kunst zu verändern. Das Problem lag folglich nicht an mangelnder Kompetenz, sondern am Kunstverständnis des Unterhaltungsautors und an der jeweiligen Einstellung zur Unterhaltung. Für Vulpius beispielsweise, der vor allem als Schwager Goethes und als Verfasser des *Rinaldo Rinaldini* in die Literaturgeschichte eingegangen ist, hat die Unterhaltung den Rang eines ästhetischen Wertes und ist damit ästhetisch völlig legitim. Dies geht aus seinen Rezensionen, in denen sein ästhetisches Verständnis zum Ausdruck kommt, hervor. Er sieht keinen Widerspruch zwischen Unterhaltung und Kunst.² Oftmals stand aber auch nur der finanzielle Aspekt im Vordergrund, so dass die ästhetische Frage bedeutungslos war. Für Autoren mit rein ökonomischem Interesse spielte es keine Rolle, ob nun die Unterhaltung von ästhetischer Qualität war oder nicht und ob ihre Werke zur hohen oder niederen Literatur zählten.

Um Erfolg zu haben, ist es notwendig, das Publikum und seine Neigungen und Tendenzen zu kennen. Ein erfolgreicher Bühnenautor wie Iffland, der nicht nur als Verfasser zahlreicher Theaterstücke mit dem Theater zu tun hat, weiß, was das Publikum zu sehen wünscht. Seine Stücke sind vor allem von seiner Theaterpraxis als Schauspieler und Theaterdirektor geprägt. Auch andere Erfolgsautoren wie Kotzebue, Schröder, Babo usw. weisen in ihren Biographien ein enges Verhältnis zur Theaterpraxis auf, die mehr Einfluss auf ihre Werke nimmt als irgendeine Ästhetik, mit der sie durchaus vertraut sind. So heißt es in

¹ Vgl. Polaschegg, Andrea: Hauff im Fokus. Eine Einleitung. In: Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft. In Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft. Hg. v. Ernst Osterkamp u. a. Göttingen 2005, S. 7-20, hier S. 10 (Künftig zitiert: Polaschegg).

² Vgl. Simanowski, Roberto: Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius. Göttingen 1998 (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie 302), S. 195.

Hauffs *Die Bücher und die Lesewelt*, worin er den gesamten Literaturbetrieb satirisch reflektiert:

Kann doch keiner ein guter Theaterdichter werden, der nicht mit der ganzen Stadt vor seinem eigenen Stücke sitzt, aufmerksam zuschaut und lauscht, was am meisten Effekt macht.¹

Die Theaterpraxis überschattet jede ästhetische Theorie und rückt sie in den Hintergrund. Obwohl Babo beispielsweise Vorlesungen über Philosophie und Ästhetik am Münchner Lyzeum hält, bleibt er, was sein literarisches Werk angeht, ein Unterhaltungsautor. Es waren folglich keine ästhetischen Wissenslücken, sondern die Nähe zur Bühnenpraxis und infolgedessen die Nähe zum Publikum, die das literarische Schaffen vieler erfolgreicher Bühnenaufsteller in starkem Maße beeinflussten. Im Vergleich dazu hat Schiller weder den Hintergrund eines Theaterdirektors wie Kotzebue noch den eines Schauspielers wie Iffland oder eines Intendanten wie Babo. Seine Sicht der Dinge findet von einer Distanz zum Publikum aus statt. Deshalb fällt sein Urteil über den Publikumsgeschmack auch streng aus. Im Gegensatz dazu ist Goethe dem Publikum gegenüber nachsichtiger, dem in seiner Rolle als Theaterdirektor die Unverzichtbarkeit eines Kotzebue oder Iffland durchaus bewusst ist, weil die Existenz des Theaters von ihnen abhängt. Erst durch solche Erfolgsautoren war es möglich, auch anspruchsvolle Stücke zu spielen, weil sie das Publikum ins Theater lockten. Hätte man ausschließlich ästhetisch anspruchsvolle Stücke dargeboten, wäre das Publikum über kurz oder lang weggeblieben und das Theater nicht überlebensfähig gewesen. Die Unterhaltungsdramen hielten die Attraktivität des Theaters für das Publikum aufrecht. Allerdings ist nicht nur zu beobachten, dass unter Goethes Theaterleitung Kotzebues und Ifflands Stücke aufgeführt werden, sondern dass auch umgekehrt der trivial orientierte Iffland in seiner Rolle als Theaterdirektor Schillers und Goethes Dramen in Berlin auf die Bühne bringt. Überwinden lässt sich die Kluft dadurch allerdings nicht. Iffland bleibt bei seiner Meinung, dass die Stücke Schillers weniger antikisieren und näher an der Realität des Zuschauers orientiert sein sollten.² Ebenso finden Kotzebue und Iffland nicht den Segen Goethes, nur weil dieser ihre Stücke aufführt. Aus Goethes Sicht bleibt jemand wie Kotzebue auf einen nicht ästhetischen Bereich beschränkt, der von einem Unterhaltungsautor nicht überschritten werden darf. So lehnt er Kotzebues *Octavia* ab, weil die Antike ausschließlich

¹ Hauff, Wilhelm: *Die Bücher und die Lesewelt*. In: Wilhelm Hauffs *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Stuttgart 1837, S. 96 (Künftig zitiert: Hauff).

² Vgl. Salehi, Sigrid: *August Wilhelm Ifflands dramatisches Werk. Versuch einer Neubewertung*. Frankfurt a. M. u. a. 1990 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1213), S. 1 u. S. 72 ff (Künftig zitiert: Salehi).

dem wahren Dichter vorbehalten bleiben soll.¹ Dieser Standpunkt Goethes zeigt die sture Kompromisslosigkeit der Ästhetik auf, die einem Meister der Unterhaltungsliteratur wie Kotzebue das Recht absprach, anspruchsvolle Stoffe literarisch zu bearbeiten, nur weil dieser das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums befriedigte. Die Ästhetik vertrat diesbezüglich die Auffassung des Entweder-oder. Die Gesetze des Theaters waren jedoch ganz andere als die der Ästhetik und ihrer Vertreter. Die Bindung an die Theaterpraxis hieß in erster Linie, sich an den Publikumsgeschmack zu binden.² Wer für die Bühne schrieb, musste dem Publikumsgeschmack Rechnung tragen. In diesem Sinne rechtfertigt sich Kotzebue: "Die Wirkung meiner Stücke ist hauptsächlich für die Bühne berechnet; diesen Zweck erreichen sie, und aus diesem Gesichtspunkte sollte man sie beurtheilen [...]."³

Doch die Einbindung in die Theaterpraxis reicht als Erklärung für die Trivialliteratur nicht aus, denn neben den Bühnenaufgebern gab es auch die zahlreichen Romanautoren, die keinen direkten Kontakt zu den Rezipienten hatten. Während der Bühnenautor die Resonanz und den Erfolg am Applaus sowie an den gefüllten Theaterhäusern festmachen konnte, konnte der Romanautor im Gegensatz dazu die Wirkung seines Werkes nicht unmittelbar ablesen. Der Erfolg machte sich erst zeitverzögert bemerkbar und konnte den Autor manchmal sogar überraschen, wie etwa im Falle von Vulpius, der mit dem riesigen Erfolg seines Räuberromans nicht gerechnet hat und seinen Helden deshalb für eine Fortsetzung wieder auferstehen lassen muss.⁴ Der Romanautor schrieb jedoch nicht einfach drauflos und überließ den Erfolg dem Zufall, sondern er musste ein Gespür dafür haben, welche Literatur bei den Lesern bevorzugt und was gerade gelesen wurde, und den jeweiligen Trend ausfindig machen. Als besonders anschauliches Beispiel kann in diesem Zusammenhang Hauff angeführt werden, der sich durchdacht und durch Kalkül auf dem Literaturmarkt platziert hat.⁵ In seiner bereits erwähnten Satire geht er auf die Herstellung – anders lässt sich die Literaturproduktion hier nicht bezeichnen – eines Erfolgswerkes durch das akribische Studieren des Publikumsgeschmacks ein. Der Ich-Erzähler, der beabsichtigt, ein Buch zu schreiben, begibt

¹ Vgl. Stock, S. 39.

² Vgl. Krause, Markus: Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Produktion und Rezeption. Bonner Diss. Bonn 1982 (= Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit 5), S. 100 f (Künftig zitiert: Krause).

³ Kotzebue, August von: Neue Schauspiele. Bd. 1. Leipzig 1798, S. X, zit. n. Krause, S. 106 f.

⁴ Vgl. Foltin, Hans Friedrich/ Herdis Köhler: *Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann*. Ein Beispiel für frühe Trivialliteratur: In: Lesekultur. Populäre Lesestoffe von Gutenberg bis zum Internet. Hg. v. Petra Bohnsack u. Hans-Friedrich Foltin, Marburg 1999 (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg 93), S. 99-110, hier S. 101 (Künftig zitiert: Foltin/ Köhler).

⁵ Vgl. Polaschegg, S. 7 f.

sich in eine Leihbibliothek, um die Leser, ihr Leseverhalten und ihren Geschmack zu analysieren und einen Trend festzumachen. Das Ergebnis dieser Analyse ist, dass ein Klassiker wie Jean Paul als Opfer der Mode ungelesen in den Regalen bleibt, während Modeautoren wie Claren und Cramer zur Lieblingslektüre zählen und den Zeitgeschmack wiedergeben. Hauff selbst hat für seine eigenen Werke das Lektüerverhalten genau beobachtet, um den jeweiligen Trend zu erfassen.¹

Der Bühnenautor hatte es einfacher und brauchte lediglich das Theater zu besuchen, um den Zeitgeschmack und die Vorlieben des Publikums auszumachen. Das bedeutet aber nicht, dass dem Trivialdrama und -roman nicht das gleiche Prinzip zugrunde liegen konnte, das den Erfolg bestimmte. In beiden Fällen ist zunächst dieselbe Entwicklung hin zum Trivialen zu beobachten, auch wenn dieser Prozess zunächst nur am Drama sichtbar wurde.² Da es sich beim Roman um die jüngere Gattung handelt, musste die Entwicklung zum Trivialen zwangsläufig zuerst das Drama erfassen. Für den Roman galt im Gegensatz zum Drama, dass er nicht nur in seiner trivialen Form ästhetisch fragwürdig war, sondern insgesamt als Gattung. Er existierte um 1800 ohne klares Einverständnis der Ästhetik und war zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht als vollwertige Dichtung akzeptiert. Darin unterschied sich die Gattung "Roman" von der Gattung "Drama" grundlegend. Das heißt, das Trivialdrama widersprach einer schon vorhandenen ästhetischen Vorstellung vom Drama, während die Rolle des Romans noch gar nicht ästhetisch geklärt war. Schillers ambivalente Haltung zum Roman, den er weder ästhetisch verdammt noch auf den Rang der Dichtung erhebt, bringt dies deutlich zum Ausdruck. Für die Unterhaltungsliteratur prädestiniert war der Roman also genau deshalb, weil er im Gegensatz zum Drama bereits als Gattung außerhalb der Ästhetik stand. Sein Ruf war von vornherein ästhetisch fragwürdig.³ Weil die Ästhetik ihn noch gar nicht richtig erfasst hatte, war er für das Triviale anfälliger. Daher fußt seine Existenz hauptsächlich auf einem Bedürfnis nach Unterhaltung.⁴

Wenn es um die Unterhaltung ging, spielte die Gattung keine Rolle. Was für das Theaterpublikum galt, lässt sich deshalb in gewisser Weise auch auf die Leser der damaligen Zeit übertragen, denn ein Theaterbesucher las auch Romane und umgekehrt. Man darf hier

¹ Vgl. Plumpe, Gerhard: Motto und Mode. Anmerkungen zum literarhistorischen Ort Wilhelm Hauffs. In: Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft, S. 38-51, hier S. 49 (Künftig zitiert: Plumpe. Motto und Mode).

² Vgl. Schulte-Sasse, S. 46 f.

³ Vgl. Beaujean, S. 8.

⁴ Vgl. Klein, S. 23.

nicht von zwei getrennten Rezipientenkreisen ausgehen. In den Bibliotheksregalen herrschte wie im Theater eine literarische Anarchie. Auch darauf hatte die Ästhetik keinen Einfluss, denn ausschlaggebend war, was die Leser interessierte und was sie sich ausliehen. Allein die Zensur konnte Vorschriften machen, was in den Leihbibliotheken stand.

War der Einfluss der Ästhetik auf die Literaturproduktion beschränkt, so blieb dieser auf die Gesetze der Rezeption erst recht begrenzt. In dieser Hinsicht kann man vom Scheitern der Ästhetik sprechen. Sie war nicht in der Lage, den Teufelskreis der Trivilliteratur zu durchbrechen, der darin bestand, dass der Rezipient unterhalten werden wollte, so dass die Produktion trivialer Werke angeregt wurde, wodurch wiederum das Bedürfnis nach Unterhaltung zunahm. Dieses Bedürfnis nach Unterhaltung äußerte sich in einem ständigen Bedürfnis nach Neuem. Die Autoren standen dadurch unter Druck, ständig Neues hervorzubringen.¹ Unter diesen Bedingungen musste die Qualität der Werke zwangsläufig leiden, denn selbst innerhalb der Trivilliteratur gab es qualitative Unterschiede, auch wenn es den Autoren nicht um ästhetische Qualität ging.

Im ambivalenten Verhalten der Kenner spiegelte sich die Kluft zwischen Theorie und Praxis wieder. Ein Theaterkritiker, der beispielsweise ein Stück Kotzebues negativ rezensierte, konnte ohne weiteres im Moment der Rezeption Gefallen an einer solchen Aufführung finden.² Überhaupt wurden die Trivialdramen nicht nur von einem ungebildeten Publikum gesehen, das vom Schönen keinen Begriff hatte. So beklagt sich beispielsweise Wilhelm von Humboldt bei Schiller darüber, dass ihm Kotzebues Erfolgsstück *Menschenhaß und Reue* Tränen der Rührung entlockt hat, ohne dass er sich dieser Wirkung hätte entziehen können. Für die Gegner Kotzebues und seiner Werke war eine solche Reaktion selbstverständlich auch nur Ausdruck des Unästhetischen und keineswegs der Beleg für eine hochwertige und ernst zu nehmende Literatur.³ In Wahrheit scheinen aber eigene ästhetische Maßstäbe während der Rezeption auszusetzen und nicht vor der Wirkung eines Trivialdramas zu schützen. Daher kann man dem durchschnittlichen Publikum kaum einen Vorwurf machen, dass es in den Bann der Trivilliteratur gezogen wurde, hatten doch die ästhetisch geächteten Trivialstücke sogar eine tiefe Wirkung auf Rezipienten mit einem hohen Bildungsgrad und

¹ Vgl. Schulz, Gerhard, S. 451.

² Vgl. Maurer, Doris: August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges. Konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik. Bonner Diss. Bonn 1979 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 34), S. 220 (Künftig zitiert: Maurer).

³ Vgl. Winko, S. 346.

einem ästhetischen Anspruch. Das war und ist das Eigentümliche am trivialen Werk. Es zieht auch denjenigen in seinen Bann, der es eigentlich ablehnt, und gefällt sogar in Einzelteilen.

Es ging jedoch nicht um gelungene Einzelheiten, an denen auch der Kenner Gefallen fand, sondern um ein stimmiges und gelungenes Ganzes, und daran mangelte es, ästhetisch gesprochen, der Unterhaltungsliteratur.¹ Selbst wenn das Kennerpublikum Gefallen an einigen Trivialstücken fand, standen diese Werke außerhalb der gängigen Definition von Kunst, weil der Zweck außerhalb des Werkes selbst lag, das nur um der Unterhaltung willen existierte.

Festzuhalten bleibt, dass es kein zweigeteiltes Publikum gab, das unterschiedliche Theaterhäuser besuchte. Auch wurden die anspruchslosen Werke nicht von jenen boykottiert, die sie kritisierten. Es war ein und dasselbe Publikum, das sich auch Goethes oder Schillers Stücke ansah. Für die Mehrheit des Publikums machte es kaum einen Unterschied, ob es sich ein Stück Kotzebues oder aber Schillers ansah. Gleiches galt im Grunde auch für die Leser, die sowohl die anspruchsvollen als auch die trivialen Werke lasen. Es gab kein bestimmtes Leseprinzip. Die Frage ist auch, ob die Mehrzahl des Publikums ohne ästhetischen Hintergrund den Unterschied zwischen anspruchsvollen und trivialen Stücken auf der Bühne überhaupt erkennen und reflektieren konnte.² Die Assoziation eines allgemein hohen Bildungsgrades in der Goethezeit entspricht nämlich nicht der damaligen Realität.³

Da das Publikum in der Regel gemischt war, ist es nicht möglich, es dafür verantwortlich zu machen, dass die ästhetisch anspruchsvollen Werke weniger Erfolg hatten. Die Schuld war nicht bei einer bestimmten sozialen Schicht im Publikum festzumachen, weil so gut wie alle sozialen Schichten vertreten waren. Auch war sie nicht in einer bestimmten Gesellschaft zu finden, denn viele Trivialautoren waren auch im Ausland äußerst erfolgreich, so dass man nicht damit argumentieren kann, dass gerade der deutsche Publikumsgeschmack besonders schlecht und für die schöne Poesie wenig empfänglich gewesen sei. Neben Kotzebue wurde beispielsweise Vulpius' *Rinaldo Rinaldini* in viele Sprachen übersetzt.⁴ Andere Erfolgsautoren wie Lafontaine oder aber Wobeser und ihr Einzelwerk *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte*, das viele Nachahmer fand, wurden ebenfalls in mehrere Sprachen übersetzt und belegen, dass es sich bei der Trivialliteratur nicht um das Phänomen eines

¹ Vgl. Stock, S. 165 f.

² Vgl. ebd., S. 132.

³ Vgl. Beaujean, S. 1.

⁴ Vgl. Foltin/ Köhler, S. 108.

spezifischen Publikums handelte. Auch kann die Zeit nicht ausschlaggebend gewesen sein, denn noch heute neigt die Mehrheit zum Unterhaltenden und weniger zum Anspruchsvollen. Wenn man also vom Publikumsgeschmack spricht, so verbirgt sich dahinter der Geschmack von Menschen mit unterschiedlichem sozialen Hintergrund, soweit man überhaupt rekonstruieren kann, wie sich das Publikum um 1800 zusammensetzte. Man kann zwar mit Hilfe der Spielpläne nachvollziehen, welche Stücke gespielt wurden, und zurückverfolgen, welche Werke in den Leihbibliotheken standen bzw. ausgeliehen wurden, genaue Belege über das Publikum fehlen jedoch.¹

Dichter und Unterhaltungsautoren unterschieden sich vor allem in ihrer Sicht auf das Publikum voneinander. Während die Ästhetik von einer Erziehbarkeit des Publikums ausging und der Kunst die ästhetische Erziehung des Menschen übertrug, gingen die Unterhaltungsautoren davon aus, dass der Publikumsgeschmack nicht zu verändern sei, und profitierten zudem davon. Sie akzeptierten diese Realität ohne einen Anspruch auf Veränderung und nahmen die absolute Herrschaft des Publikums hin, ohne irgendwelche Bedingungen oder Forderungen zu stellen.² Dem Publikum gegenüber existierte keine Erwartungshaltung, wie sie sonst bei den Dichtern zu finden war. Vielmehr lebten die Trivialautoren von diesem Geschmack und mussten ein Interesse daran haben, dass das Projekt der ästhetischen Erziehung des Menschen scheitert. Zwischen Unterhaltungsautor und Publikum herrschte ein Einverständnis darüber, dass ein Werk in erster Linie unterhalten sollte. Eine Kluft zwischen Autor und Rezipienten gab es deshalb nicht, so dass auch die Beschwerden über ein ungebildetes oder unreifes Publikum ausblieben. Der Publikumsgeschmack wurde nicht kritisiert, sondern ohne ein Bedauern als eine feststehende Tatsache hingenommen. Kotzebue beispielsweise hält das Publikumsniveau für nicht steigerungsfähig, und er schließt sogar aus, dass – die Antike eingeschlossen – je ein großes Publikum existiert hat. Auch Goethe hat das Publikum seiner Meinung nach nicht bilden können.³ Für die anspruchsvolle Dichtung heißt das, dass ihre Wertschätzung nur Fassade war. Sieht man sich die literarische Realität an, so muss man gestehen, dass die Einschätzung der Unterhaltungsautoren durchaus zutraf, während die Ästhetik im Grunde von einem nicht existenten Publikum ausging und einem Phantom hinterherjagte. Das heißt, Unterhaltungsautor und Dichter unterschieden sich darin, dass Ersterer von einem Ist-

¹ Vgl. Maurer, S. 3.

² Vgl. Stock, S. 160 f.

³ Vgl. Maurer, S. 37 f.

Publikum ausging, auf das er reagierte, während Letzterer für ein Soll-Publikum schrieb, von dem er nicht beklatscht werden konnte. Ein ästhetisch formbares Publikum blieb Utopie.

Der Ausgangspunkt eines Unterhaltungsautors war also ein ganz anderer als der eines Dichters. Die Basis war nämlich das Publikum, ohne dass der Autor hierbei irgendeine höhere Philosophie vertrat, die er in sein Werk einbringen und an das Publikum weitergeben wollte. Er ging von dem Prinzip von Angebot und Nachfrage aus, und die Nachfrage bestand nun einmal hauptsächlich in Unterhaltung. Diese Nachfrage wurde zum Teil von der Ästhetik selbst geschürt, weil sie dem Unterhaltungsbedürfnis keinerlei Rechnung trug und dadurch eine Lücke entstand, auf die die Trivialautoren lediglich aufmerksam wurden. Die Ästhetik selbst hatte diese Nische geschaffen, weil sie Unterhaltung grundsätzlich ablehnte.¹ Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, dass die Ästhetik der Grund dafür war, dass die Unterhaltungsautoren zur Feder griffen. Die Ästhetik führte vielmehr dazu, dass sich die Dichter vom Publikum abwandten, so dass die Lücke für Unterhaltung ausschließlich von Trivialautoren gefüllt wurde, ohne dass sich die Dichter darum bemühten und den Aspekt der Unterhaltung in irgendeiner Form berücksichtigten, um das Publikum an sich zu binden. Die Ästhetik hatte den Dichtern die Unvereinbarkeit von Unterhaltung und Kunst suggeriert. In dieser Form wurde das Publikum von der Ästhetik geradezu in die Arme der Trivialautoren getrieben, weil die Dichter den Aspekt der Unterhaltung unterschätzten und vernachlässigten.

Das Hauptproblem bestand darin, dass die anspruchsvollen Werke als langweilig empfunden wurden, und zwar vom gebildeten wie vom ungebildeten Publikum. Beispielsweise hält Henriette von Knebel Schillers Trauerspiele für ermüdend, die sie am liebsten auf der Bühne verbieten würde. Auch Goethes *Die natürliche Tochter* empfindet sie als reine Qual.² Hier bestätigt sich Kotzebues Einschätzung des Publikums. Selbst eine gebildete Frau wie Charlotte von Stein favorisiert die Stücke Kotzebues und zählt ihren Geschmack zu dem des gewöhnlichen Publikums.³ Ästhetische Qualität bedeutete deshalb für das Publikum nichts anderes als Langeweile. Es zeigt auf, dass diese Dichtung selbst unter den Gebildeten nur von den wenigsten gerne rezipiert und verstanden wurde. Ein weniger gebildetes Publikum zu erreichen, war damit vollkommen aussichtslos. In *Die Bücher und die Lesewelt* wird das Publikum, dem anspruchsvolle Dichtung eine zu schwere Kost ist, als ein

¹ Vgl. Schulte-Sasse, S. 76 f.

² Vgl. Stock, S. 140.

³ Vgl. Maurer, S. 218.

"Hühnervolk" dargestellt, "welchem von der Muse kleingeschnittenes Futter vorgestreut wird"¹. Das Publikum darf intellektuell nicht überfordert werden. Es darf allerdings nicht den Anschein haben, als wollte man "das Publikum mit dem Abfall von dem großen Mittagstisch der Literatur füttern"².

Selbst dann, wenn ein anspruchsvolles Werk Erfolg hatte, hieß das nicht, dass der Dichter sein ästhetisches Ziel beim Publikum erreichte. Er konnte sein Ziel beispielsweise dann verfehlen, wenn sein Werk publikumsgerecht und bühnenwirksam aufgeführt und teilweise verändert wurde, wie etwa im Falle von Schillers historischen Dramen.³ Seine erfolgreiche *Jungfrau von Orleans* wird von Iffland mit großem Effekt auf die Bühne gebracht und in Szene gesetzt, wodurch die Zuschauer, wie etwa bei der Krönungsszene, jedes Mal in Begeisterung ausbrechen.⁴ Die Umsetzung auf der Bühne unterlag ebenfalls dem Publikumsgeschmack und den Gesetzen des Theaters. Deshalb hatte die Ästhetik vor allem das Theater als Stätte der Bildung überschätzt. Genauso wenig hatte die Ästhetik einen Einfluss darauf, welche Bücher in den Leihbibliotheken standen und ausgeliehen wurden. Am Ende blieb dem Dichter nichts anderes übrig, als ein Kunstwerk hervorzubringen und zu hoffen, dass es von den Rezipienten positiv aufgenommen wurde. Dies hing in der Regel jedoch weniger von dem künstlerischen Wert ab als von dessen Unterhaltungswert. Die ästhetische Qualität ging hierbei oftmals unter.

Der fehlende ästhetische Ehrgeiz der Modeautoren bedeutete nicht, dass sie sich als Dilettanten verstanden. Auch sie strebten die Anerkennung als Dichter an. Kotzebue hat sich durchaus an der Seite der großen Dichter gesehen, auch wenn ihm nicht an der ästhetischen Bildung des Publikums gelegen ist. Der fehlende ästhetische Anspruch seiner Stücke steht für ihn nicht im Widerspruch zu einem vollwertigen Dichterdasein. So wollten auch die Unterhaltungsautoren ihre Werke als Kunst verstanden wissen.⁵ Blieb die Anerkennung als Dichter aus, wurde der Unterhaltungsautor durch seine Popularität und seinen Erfolg entschädigt. Seine Bestätigung erhielt er hauptsächlich vom Publikum, obwohl er durchaus auch gerne die der Kenner gehabt hätte.⁶ Dass tatsächlich ein Interesse daran bestand, das eigene Werk in die Nähe ästhetisch anerkannter Werke zu rücken, zeigt sich deutlich am

¹ Hauff, S. 109.

² Ebd.

³ Vgl. Maurer., S. 41.

⁴ Vgl. Salehi, S. 73.

⁵ Vgl. Stock, S. 11.

⁶ Vgl. Krause, S. 107 f.

Beispiel Hauffs, der seinen Werken Mottos voranstellt und hierzu aus den Werken anerkannter Dichter zitiert. Seinen Roman *Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte* leitet er beispielsweise mit einem Zitat aus Schillers *Wallenstein* ein. Alle folgenden Kapitel werden mit Zitaten unterschiedlicher Dichter verknüpft, um das eigene Werk ästhetisch aufzuwerten und sich mit diesen Dichtern auf eine Stufe zu stellen. Für die *Bettlerin vom Pont des Arts* muss ebenfalls ein Zitat Schillers herhalten.¹ Es ist nicht davon auszugehen, dass es bei den Mottos darum geht, einen noch größeren Publikumserfolg zu erzielen, um den Hauff seinerzeit nicht bangen muss. Ob man aber so weit gehen kann und es als gelungene Verknüpfung zwischen ästhetischem Anspruch und Unterhaltung des Publikums werten kann, ist fraglich, denn der ästhetische Bezug bleibt auf die Mottos beschränkt. Hauff hat es auch nicht geschafft, dadurch als vollwertiger Dichter anerkannt zu werden, weil die Ästhetik jeden radikal ausschloss, der eingestand, das Publikum unterhalten zu wollen.

Im Gegensatz dazu bangten die wahren Dichter nicht um ihren künstlerischen Rang, sondern um ihren Erfolg beim Publikum, denn die Tatsache, dass ein Modeautor kein Dichter war, bedeutete nicht, dass er keine Konkurrenz darstellte. Den Dichtern war vollkommen bewusst, dass sie gegen die Modeautoren nicht konkurrenzfähig waren.² Während nämlich die Ästhetik eine radikale Haltung gegenüber der Unterhaltungsliteratur vertrat, war der Literaturmarkt ebenso schonungslos gegenüber den Werken der Dichter, wenn sie zwar von ästhetischer Qualität waren, den Publikumsgeschmack jedoch nicht trafen.

Kennzeichnend für die Erfolgsautoren von damals ist der Umstand, dass ihre Namen später oftmals in Vergessenheit geraten sind, denn es waren überwiegend Modeautoren, während jene Dichter, deren Namen heute noch im Bewusstsein sind, nicht annähernd so erfolgreich waren. Die Vergänglichkeit der Mode macht den Gegensatz zum Beständigen des Klassischen aus. Dass man den Namen Kotzebues noch immer kennt, zumindest in der Literaturwissenschaft, hängt neben seinen Todesumständen allein damit zusammen, dass er in einem besonders scharfen Kontrast zu den eigentlichen Dichtern steht und er immer wieder die Zielscheibe der ästhetischen Kritik wird. Nicht wegen seines Werkes ist sein Name im Gedächtnis geblieben, sondern wegen seiner gegensätzlichen literarischen Haltung zu jemandem wie Schiller, was den Zweck von Literatur angeht, nicht was Schillers dichterische

¹ Vgl. Plumpe: *Motto und Mode*, S. 39 u. S. 48.

² Vgl. Klein, S. 55.

Größe betrifft, die Kotzebue keineswegs anzweifelt.¹ Nur aus diesem Gegensatz heraus ist Kotzebue Gegenstand der Forschung. Nicht der literarische Wert seiner Werke hat ihn verewigt, sondern die Frage nach seinem Publikumserfolg, der nur dann interessant wird, wenn man ihn in Relation zu dem weitaus geringeren Erfolg Goethes oder Schillers setzt.² So verhält es sich mit vielen vergessenen Erfolgsautoren, deren Namen die Forschung gelegentlich hervorkehrt. Sie werden oft nur im Kontrast zu anspruchsvoller Dichtung betrachtet, um der Frage nachzugehen, was sie im Gegensatz zur schönen Poesie so erfolgreich gemacht hat. So lenkt beispielsweise ein Roman wie *Rinaldo Rinaldini* die Aufmerksamkeit nur vor dem Hintergrund der Trivilliteratur im Allgemeinen und der Gattung des Räuberromans im Besonderen auf sich. Der *Rinaldo Rinaldini* stellt insofern eine Ausnahme unter den weitgehend vergessenen Erfolgswerken dar, als man sich noch im 20. Jahrhundert an ihn erinnert und die Geschichte verfilmt.³

Simone Winko erfasst diese Problematik mit dem Begriff der Negativkanonisierung. Das heißt, Autoren wie Kotzebue sind nur deshalb in die Literaturgeschichtsschreibung aufgenommen worden, um sie als negative Beispiele zu bewahren und dadurch der ästhetisch anspruchsvollen Literatur eine klare Kontur zu verleihen. Literaturgeschichten bis etwa 1860 führen ihn zwar auf, jedoch nur, um den Unwert seiner Werke vor dem Hintergrund ästhetischer und auch moralischer Maßstäbe zu demonstrieren. Diese Negativkanonisierung hat sich durchgesetzt, so dass ein Autor wie Kotzebue auf die Rolle des Gegenspielers ästhetischer Maßstäbe festgelegt bleibt. Gegen ihn wurden nicht nur ästhetische Argumente vorgebracht, sondern auch moralische und solche, die seinen Charakter betreffen. Die Tatsache, dass nicht nur auf ästhetischer Basis gegen ihn argumentiert wurde, kann gegen die Ästhetik gewertet werden, da man ihr vorwerfen könnte, nicht genug Argumente gegen Kotzebue vorbringen zu können, um die ästhetischen Mängel seiner Werke aufzuzeigen. Hierzu scheinen die ästhetischen Kriterien nicht eindeutig genug zu sein. Das heißt nicht, dass die Unterhaltungsliteratur völlig zu Unrecht kritisiert wurde, doch ist nicht kategorisch auszuschließen, dass bei den zahlreichen Werken eines Autors wie Kotzebue, der als Hauptbetroffener dieser Negativkanonisierung gilt, das eine oder andere Werk aus dem Kreis der Unterhaltungsliteratur heraustritt, da nie das Gesamtwerk berücksichtigt wurde, sondern

¹ Vgl. Stock, S. 64.

² Vgl. ebd., S. 9.

³ Vgl. Foltin/ Köhler, S. 100.

immer nur diejenigen Werke einbezogen wurden, die als eindeutige Beispiele des Unterhaltenden gelten können.¹ Dies gilt natürlich auch für andere Erfolgsautoren.

Im Folgenden soll es jedoch darum gehen, gerade jene Werke zu betrachten, die den ästhetischen Ansprüchen entgegenstehen, um den Unterschied zu den ästhetischen Erwartungen aufzuzeigen, denn Negativkanonisierung heißt nicht, dass die betroffenen Autoren in Wahrheit nur hochwertige Literatur hervorgebracht haben, die nur nicht gewürdigt wird, weil sie nicht mit den ästhetischen Kriterien übereinstimmt. Vielmehr heißt es, dass ihre Werke nicht differenziert genug betrachtet werden, und es heißt, dass sie nicht aufgrund ihres großen Erfolges in die Literaturgeschichten aufgenommen wurden, sondern weil sie in einem Gegensatz zum wahren Dichter gesehen wurden. Die folgende Betrachtung soll deshalb nicht ausschließen, dass die unter dem Thema der Trivilliteratur erwähnten Autoren vereinzelt auch Werke mit ästhetischem Wert hervorgebracht haben.

4.6.1.1 Das Baukastensystem der Unterhaltungsliteratur

Bestimmt wird die Frage nach dem Erfolg durch die Suche nach dem Gemeinsamen eines Kotzebue, Iffland, Babo, Vulpius, Cramer, Spieß usw., denn es ist davon auszugehen, dass dem Phänomen "Unterhaltung" ein gattungsübergreifendes Grundschema zugrunde liegt. So sind Kotzebues Erfolgsstücke keine Zufallstreffer, betrachtet man den langen Zeitraum seines Erfolges. Das Gemeinsame lag in immer wiederkehrenden Elementen, die das Unterhaltende eines Werkes ausmachten. Natürlich macht das einzelne Auftreten eines solchen Bausteins ein Werk nicht zwangsläufig zum Trivialroman oder -drama. Vielmehr kommt es auf das Zusammenspiel und den Einsatz mehrerer Unterhaltungselemente und auch auf die Intention des Autors an.² Betrachtet man z. B. den Geheimbund der Turmgesellschaft im *Wilhelm Meister*, so handelt es sich hierbei nicht vordergründig um ein Mittel, um Spannung zu erzeugen, die ein Hauptcharakteristikum der Trivilliteratur ist. Es geht Goethe nicht darum, durch Geheimniskrämerei, Verschwörungen und Ähnliches die Neugier des Lesers zu wecken. Der Geheimbund übernimmt hier in erster Linie die Aufgabe der Erziehung des Menschen. Es kommt also nicht auf das einzelne Unterhaltungselement an, sondern auf das Zusammenwirken mehrerer trivialer Bausteine, um von einem trivialen Werk sprechen zu können. Ihr gehäuftes Vorkommen in der Trivilliteratur fällt ins Auge und legt ein Schema

¹ Vgl. Winko, S. 343 f. u. S. 347 ff.

² Vgl. Stock, S. 68 f.

offen, das der Trivilliteratur zugrunde liegt. Ob man nun die einzelnen Werke eines einzigen Erfolgsautors miteinander vergleicht oder aber die Werke unterschiedlicher Autoren, so stößt man immer wieder auf die gleichen Elemente mit Unterhaltungsfunktion. Will man dem Geheimnis des Erfolges auf den Grund gehen, muss man sich also fragen: Was haben beispielsweise ein Theaterstück wie Kotzebues *Menschenhaß und Reue* und ein Roman wie Vulpius *Rinaldo Rinaldini* gemeinsam? Was hat den Erfolg der vielen Unterhaltungswerke ausgemacht? Es ist die Suche nach einem Schema, das alle Erfolgswerke, ob Theaterstück oder Roman, miteinander verknüpft und sogar zeitlos ist, weil auch das Bedürfnis nach Unterhaltung ein zeitloses Phänomen darstellt.

Versuchte die Ästhetik im Falle der schönen Poesie zu klären, was das Schöne ausmacht, so ist bei der Betrachtung der Trivilliteratur zu fragen, was ihre Anspruchslosigkeit und ihren Unterhaltungswert bedingt. Diese Frage ist sogar einfacher zu klären als die ästhetische Frage nach dem Schönen, denn es lässt sich tatsächlich ein Grundmuster für Unterhaltung erkennen. Im Gegensatz zu den Forderungen der Ästhetik waren die Forderungen nach Unterhaltung weniger abstrakt. Die Unterhaltungselemente sind am Text ablesbar, während die ästhetische Qualität eines Werkes weniger greifbar ist. Der ausbleibende Erfolg eines Dichters hatte in erster Linie mit seinem ästhetischen Gewissen zu tun, das die Unterhaltung als Zweck ablehnte und, wie es z. B. Moritz' Ästhetik zum Ausdruck bringt, nur als Nebeneffekt zuließ. Für die Dichter wäre es ein Leichtes gewesen, ein Erfolgswerk zu schaffen, hätten sie ihren ästhetischen Maßstab niedriger angesetzt oder ganz darauf verzichtet. Mit seinem *Geisterseher* liefert Schiller den Beweis. Die Modeautoren hingegen gestanden ihren Werken den profanen Zweck der Unterhaltung zu und hatten es damit leichter, das Publikum zu fesseln.

Da der Trivilliteratur keine Literaturtheorie zugrunde lag, trug sie auch nicht die spezifischen Merkmale einer bestimmten Epoche. Die Ritter- und Räuberromane bzw. -dramen waren keine Sturm-und-Drang-Werke wie beispielsweise Goethes *Götz von Berlichingen* und Schillers *Die Räuber*. Vielmehr existierten sie in einer unspezifischen Form und ohne Epochenzugehörigkeit, da jede ästhetische Grundlage fehlte, auf der sie hätten aufbauen können.¹

¹ Vgl. Dainat, Holger: Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland. Bielefelder Diss. Tübingen 1996 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 55), S. 20 (Künftig zitiert: Dainat).

Bevor es im Folgenden darum geht, einzelne Werke zu betrachten, denn nur so wird ein Grundschema für den Erfolg erkennbar, muss man vorwegnehmen, dass die Kritik der Ästhetik gegen den Publikumsgeschmack oftmals nicht ganz unberechtigt war. Der Rezipient wurde häufig mit dem konfrontiert, was er erwartete und kannte, ohne ihn in irgendeiner Form intellektuell zu beanspruchen. Man muss diesbezüglich keinen bestimmten ästhetischen Standpunkt vertreten, um zu erkennen, dass viele Werke keinen hohen Anspruch an den Zuschauer oder Leser stellten. Bei einem Roman wie Vulpius' *Rinaldo Rinaldini* etwa, der aus einer bloßen Aneinanderreihung von Abenteuern besteht, schreckt der Autor nicht einmal davor zurück, seinen erdolchten Helden aus dem Totenreich zurückzuholen. Nach dem enormen Erfolg seines Romans setzt Vulpius die Geschichte seines Räuberhauptmanns jenseits irgendeines Kunstanspruchs einfach fort, ohne auf die Schlüssigkeit der Handlung zu achten, um den unerwarteten Erfolg auszuschöpfen.¹ Die Feststellung, dass es sich um ästhetisch anspruchslose Werke handelte, bedeutet jedoch nicht, dass das Bedürfnis nach Unterhaltung und die Existenz von Literatur, die dieses Bedürfnis befriedigte, generell verurteilt werden müssen.

Ein hervorstechendes Merkmal der Trivialliteratur war das glückliche Ende, das so gut wie nie fehlen durfte.² Das so genannte Happyend konnte bzw. musste selbst dann eintreten, wenn es den gesellschaftlichen Konventionen widersprach und nicht in Einklang zu bringen war mit dem moralischen Empfinden der Gesellschaft. So verhält es sich beispielsweise in Kotzebues *Menschenhaß und Reue*, wo sich die adelige Ehebrecherin Eulalia entgegen der gängigen Moralvorstellung und dem Ehrenkodex um 1800 mit ihrem Mann, dem Baron Meinau, versöhnen kann, der dadurch seine eigene gesellschaftliche Herabwürdigung in Kauf nimmt. Das Stück endet mit der Umarmung Eulalias und des Barons und schließt mit seinen Worten des Verzeihens. Kotzebue schließt sein Stück mit einer rührseligen Versöhnungsszene, in der Eltern und Kinder wieder zu einer Familie zusammengeführt werden. Weder das zu erwartende Duell noch die gesellschaftliche Verstoßung und Ächtung der Ehebrecherin finden statt, die zur edlen Ehebrecherin aufsteigt. Das Potential, das für ein tragisches Ende in der Handlung bzw. im Ehebruch steckt, bleibt bewusst unausgeschöpft. Der Ehebruch wird als Akt des Wahnsinns abgetan und in den Hintergrund gerückt. Ein Erfolgsautor wie Kotzebue hält in seinen Stücken durchgehend am Prinzip vom glücklichen

¹ Vgl. Foltin/ Köhler, S. 101.

² Vgl. Maurer, S. 38.

Ende fest, weil es besonders gut beim Publikum ankommt. Manchmal geschieht dies, wie man sehen konnte, auf Kosten der Moral, so dass Kritik nicht ausbleibt. In *La Peyrouse* gestaltet sich das glückliche Ende in der Weise, dass der Ehebrecher mit seiner Frau und der Geliebten sozusagen eine Ehe zu dritt führt – eine für die damalige Zeit undenkbare Lösung. Das heißt, selbst der Ehebruch schließt bei Kotzebue nicht mit der üblichen Katastrophe. Keine Kotzebue'sche Figur wird unglücklich zurückgelassen, auch wenn das Glück Jahre auf sich warten lässt, wie etwa in *Das Kind der Liebe*, wo die von Baron von Wildenhain verführte Wilhelmine zunächst als Bettlerin leben muss, bis der Baron sie nach Jahren heiratet und Fritz als legitimen Sohn akzeptiert. Wie in *Menschenhaß und Reue* steht auch hier am Ende das Verzeihen, das in diesem Fall von Wilhelmine als Frau ausgeht. Das glückliche Ende folgt bei Kotzebue stets ein und demselben und vor allem simplen Muster, das darin besteht, dass es entweder zu Liebesverbindungen kommt, die zunächst mit Schwierigkeiten behaftet sind, oder aber zwei Partner erneut zueinander finden. Kotzebue greift in seinem Lustspiel *Die beiden Klingsbergs* auf beides zurück. Der junge und adelige Klingsberg liebt eine Putzmacherin, die sich als verarmte Adelige herausstellt, und verlobt sich mit ihr. Ihr Bruder kann sich wieder mit seiner Frau vereinigen, nachdem der alte Klingsberg von seinen Nachstellungen ablässt, so dass am Ende zwei glücklich vereinte Paare dastehen. Auch die Werke anderer Erfolgsautoren folgten dem Prinzip eines versöhnlichen Endes in ganz ähnlicher Weise. So finden beispielsweise Anton und Friederike in Ifflands bekanntem Drama *Die Jäger* nach anfänglichem Widerstand das Eheglück, das als typisch triviales Ende bezeichnet werden kann. Für die Gattung "Drama" bedeutete das, dass die Handlung so gut wie nie in die für das Drama übliche Katastrophe mündete.

Trotz der Parallelen zwischen Kotzebue und Iffland in der Anwendung trivialer Mittel unterscheiden sich beide jedoch in ihrem moralischen Standpunkt. Wie man bereits erkennen konnte, kann bei Kotzebue auch eine Ehebrecherin tugendhaft sein. Das Happyend nimmt durch den Ehebruch keinen Schaden. Im Gegensatz dazu sind Ifflands Stücke mit sittlichen bzw. bürgerlichen Werten geradezu überladen. Auf die Trivialität seiner Werke hat das jedoch keinen Einfluss. Das Gegenteil ist der Fall, denn eine sittliche Erziehung muss auf eine scharfe und platte Kontrastierung von gut und böse zurückgreifen. Dieser scharf gezeichnete Kontrast zwischen gut und böse gehörte ebenfalls zur Trivialliteratur.¹ Bei aller erzieherischen Intention bleiben Ifflands Stücke somit in erster Linie Unterhaltung, so dass es

¹ Vgl. Salehi, S. 24.

letztlich keine Rolle spielt, ob hier noch eine erzieherische Absicht vorliegt und die Grenzen der Moral eingehalten werden.¹

Romanautoren muteten ihren Lesern ebenso wenig den Tod ihres Helden zu wie Bühnenaufsteller. In Cramers *Hasper a Spada*, dessen gleichnamiger Protagonist an Goethes *Götz von Berlichingen* angelehnt ist, entgeht der Held dem tödlichen Schicksal seiner literarischen Vorlage. Das Happyend war fester Bestandteil trivialer Erfolgswerke und stimmte Zuschauer und Leser zufrieden. Da machte es auch nichts, wenn die Schlüssigkeit der Handlung dem Happyend-Prinzip unterworfen werden musste. Nicht ohne Grund griffen die Trivialautoren gerne darauf zurück. Es ging ihnen nicht darum, ein Kunstwerk zu schaffen, sondern den Geschmack zu treffen, der von Kunst nichts verstand und einem trivialen Happyend den Vorzug gab.

Ein Happyend war allein schon deshalb möglich, weil die Konflikte, die das glückliche Ende zunächst verzögern, so genannte Scheinkonflikte sind. Die aufkommenden Probleme unterliegen anders als im herkömmlichen Drama keiner höheren Macht und sind deshalb auch vermeidbar, während die wahre Tragik in einer unvermeidbaren Katastrophe liegt. So sind die Geldprobleme, wie beispielsweise in Ifflands *Verbrechen aus Ehrsucht*, auf den Lebenswandel des Sohnes zurückzuführen, der zum Dieb wird und die Familie ins Unglück stürzt. Auch das häufige Problem der Mesalliance ist, genau genommen, nur ein Scheinkonflikt, weil es bei den Figuren selbst liegt, ob sie außerhalb ihres Standes heiraten und mit den Konventionen brechen wollen oder nicht.² Die Konflikte sind häufig auf reine Familienprobleme reduziert, die keine Tragik bergen.

Doch es sind Konflikte, die dem Publikum vertraut waren und die sich nicht in Sphären bewegten, die außerhalb seiner Lebenswirklichkeit lagen.³ Denn inwieweit konnte sich das Publikum um 1800 mit dem Schicksal einer schottischen Königin, einer antiken Priesterin oder eines kaiserlichen Oberbefehlshabers identifizieren? Solche Werke, bei denen sich das Publikum nur schlecht mit den Helden identifizieren konnte, konnten zwar erfolgreich sein, doch ihr Erfolg konnte nicht an den eines Kotzebue'schen Bühnenstückes heranreichen. Der Identifikationsgrad war zwar nicht der alleinige Faktor für den Erfolg eines Theaterstückes, aber er war wichtiger als echte Tragik.

¹ Vgl. Maurer, S. 269.

² Vgl. ebd., S. 100 ff.

³ Vgl. Hartmann, Horst u. Regina: Populäre Romane und Dramen im 18. Jahrhundert. Zur Entstehung einer massenwirksamen Literatur. Oberhausen 1991, S. 233.

Die Familie als Milieu des Trivialdramas tut sich ohnehin schwer damit, Tragik zu transportieren. Denkt man zudem an das Absolute und das Ideal, von dem die Ästhetik unentwegt sprach, so war die Familie nicht der geeignete Rahmen, diese zu vermitteln. Sämtliche Forderungen der Ästhetik, wie etwa die nach einer neuen Mythologie, waren hier fehl am Platz. Aus ästhetischer Sicht bzw. vor dem Hintergrund der herkömmlichen Dramentheorie ist das Familiendrama bzw. das bürgerliche Schauspiel ohnehin nicht in der Lage, dem Kunstanspruch zu genügen. Der Figurenkreis bewegt sich hauptsächlich im Bürgertum, dem das tragische Potential fehlt. Ein solches Werk hatte nicht den Rang eines Kunstwerks.¹ Das heißt, bereits bestimmte Themen vertrugen sich nur schwer oder gar nicht mit der Ästhetik. Sie waren allenfalls in der Lage zu rühren, doch war Rührung nicht das Anliegen der Ästhetik und entsprach nicht ihrer Vorstellung vom Schönen und von Kunst. Dichtung sollte nicht rühren, sondern ein Ideal vermitteln, wozu das Familiengemälde ungeeignet war.

Das Trivialdrama wollte den Zuschauer vor allem rühren. Dass die Rührung zu den Haupteigenschaften des Trivialdramas zählte, belegt bereits das Rührstück als Gattungsbegriff, auch wenn dieser Begriff an sich schwer zu definieren ist, da er eigentlich nur aussagt, dass es um eine emotionale Regung des Rezipienten geht. Es ging darum, den Zuschauer zu Tränen zu rühren, ob durch das Leid alter Menschen, durch den Auftritt weinender Kinder oder Ähnliches.² Beispielhaft hierfür ist die besonders rührselige Versöhnungsszene in *Menschenhaß und Reue*, wo sich die Eheleute zunächst im Guten darauf einigen, getrennte Wege zu gehen, mit der Hoffnung auf eine andere, bessere Welt, in der sie wieder zusammenkommen möchten. In dieser ohnehin schon rührseligen Abschiedsszene, in der die Liebe zu unterliegen scheint, bringt Kotzebue die Kinder ins Spiel, die nach Vater und Mutter rufen, so dass sich am Ende die ganze Familie versöhnt in den Armen liegt. Das Stück läuft in dieser letzten Szene geradezu vor Rührseligkeit über. In ähnlicher Weise stürzt der erwachsene Fritz in *Das Kind der Liebe* auf die Bühne und ruft nach Vater und Mutter, die sich bereits versöhnt haben. Auch hier steht am Ende die rührselige Zusammenführung einer Familie. Die Trivialdramen waren in starkem Maße auf den Effekt der Rührung angelegt, und der Grad des Erfolges hing mit dem Grad der Rührung zusammen. Jedoch hatte Rührung nichts mehr mit ästhetischem Empfinden zu tun. Abseits irgendeines Ideals orientierten sich

¹ Vgl. Krause, S. 324.

² Vgl. Maurer, S. 80.

die Erfolgsautoren an der Wirklichkeit, die dem Publikum vertraut war, so dass es dem Zuschauer möglich war, sich in die Situationen hineinzusetzen, die die trivialen Stücke vorführten. Auch hierbei spielte die Identifikation eine große Rolle. Auf diese Weise konnte Rührung beim Zuschauer evoziert werden. In diesem Sinne musste natürlich auch das Happyend rühren.¹

Das glückliche Ende war oft an bestimmte Themen gebunden. Hierzu gehörte vor allem die Liebesthematik, denn das Happyend bestand oftmals darin, dass zwei Liebende nach vielen Hürden – etwa Standesunterschiede – und einer scheinbar aussichtslosen Situation zueinander finden. Deshalb war insbesondere die Liebesgeschichte geeignet für die Trivialliteratur und häufig einer ihrer Gegenstände.

Die Liebesthematik bot nicht nur die Möglichkeit zur Gestaltung eines glücklichen Endes, sondern zudem den Rahmen, um Spannung zu erzeugen. Denn durch kaum etwas konnte der Autor mehr Spannung erzeugen als durch die Frage, ob zwei Liebende am Ende zusammenfinden. "Der Zuschauer muß in peinlicher Spannung auf den nächsten Akt lauern"², heißt es in *Die Bücher und die Lesewelt*. So sieht es in *Menschenhaß und Reue* bis zum Schluss aus, als wäre die Zusammenführung der Eheleute vollkommen ausgeschlossen. Vor allem darauf kam es den Trivialautoren an: den Rezipienten einer permanenten Spannung auszusetzen und ihn bis zum Schluss zu fesseln. Spannung war somit ein weiterer wesentlicher Unterhaltungsfaktor, der zum Erfolg eines Werkes beitrug und ein Aufkommen von Langeweile verhinderte, die die anspruchsvollen Werke prägte und ihren Erfolg bremste.³

Spannung wurde oftmals auch dadurch erzeugt, dass die Herkunft bzw. Identität von Figuren zunächst verschwiegen und das Geheimnis erst nach und nach gelüftet wird. In *Menschenhaß und Reue*, das sich als Beispiel besonders gut eignet, die typischen Merkmale der Trivialliteratur zu demonstrieren, da es so gut wie alle Elemente des Trivialen vereinigt, baut Kotzebue vor allem dadurch Spannung auf, dass die Gräfin Eulalia, die sich als Madame Müller ausgibt, und ihr betrogener Ehemann Baron Meinau, der als Unbekannter auftritt, ihre Identität vor anderen verbergen. Beide haben zunächst keine Ahnung von der Anwesenheit des anderen, und ein Erkennen des anderen erfolgt erst bei ihrem Wiedersehen, bei welchem

¹ Vgl. Glaser, Horst Albert: Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. (= Dichtung und Erkenntnis 9), S. 10.

² Hauff, S. 94.

³ Vgl. Maurer, S. 52.

Meinau für seinen Freund um die Hand Eulalias anhalten soll und dabei ihre wahre Identität entdeckt. Das heißt, die Trivilliteratur versuchte nicht selten, gerade dadurch Spannung aufzubauen, dass die Herkunft einer Figur erst langsam aufgedeckt wird und Familienverhältnisse geklärt werden, wie etwa in dem bereits erwähnten Stück *Das Kind der Liebe*, wo Fritz seinen eigenen Vater nicht erkennt und ihn beinahe tötet.¹

Das Schöne als Attribut der Poesie wurde folglich ausgetauscht durch die Attribute "rührend" und "spannend". Dies spiegelte sich unter anderem im gehäuften Auftreten bestimmter Genres wieder. Für viel Spannung sorgten die unzähligen Ritter- und Abenteuerromane sowie die Schauerromane, die es in zahlreicher Form gab. Walter Benjamin lässt Moritz in seinem bereits erwähnten Hörspiel *Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben* sagen: "[...] die einfachen Leute – soweit die lesen – sind in den Krallen des Kolporteurs, der ihnen die Räuber – und Gespenstergeschichten bogenweise ins Haus liefert."² Gerade ihre Eigenschaft, Spannung zu erzeugen, machte sie so beliebt. Vor allem der Schauerroman mit seinen Elementen des Unheimlichen und Irrationalen vermochte den Leser bei aller Aufklärung zu fesseln. Man brauchte die Leser lediglich etwas zu gruseln. Die Darstellung des Unheimlichen und Übernatürlichen hatte einen enormen Unterhaltungswert, beispielsweise der Pakt mit dem Teufel. Trivialautoren griffen deshalb gerne darauf zurück. *Das Petermännchen* von Spieß sticht hier besonders hervor. Erzählt wird die Geschichte des Ritters Rudolph, der durch das Petermännchen zu einem Pakt mit dem Teufel verleitet wird und dadurch auf Abwege gerät. Jede Gelegenheit Rudolphs, wieder auf den rechtschaffenen Pfad zu gelangen, untergräbt der Geist, so dass Rudolph am Ende in die Hölle fährt. Darüber hinaus erfährt der Leser, dass das Petermännchen zu seinen Lebzeiten einst selbst einen Pakt mit der Hölle geschlossen hat und nach seinem Tod dazu verdammt ist, in Gestalt eines Zwerges einen seiner Nachkommen zu Mord und Unzucht zu verleiten.³ So oder ähnlich liest sich der Inhalt vieler erfolgreicher Schauerromane: Der Held wird durch dunkle Mächte auf die Seite des Bösen gezogen, beginnt einen sündhaften und verbrecherischen Lebenswandel, und am Ende stellt sich heraus, dass alles das Ergebnis eines Fluchs ist, der auf das Fehlverhalten eines Vorfahren zurückgeht und damit endet, dass der letzte Nachkomme stirbt, wie es auch bei der Hoffmann'schen Figur des Medardus der Fall ist. Es ist ein Grundgerüst,

¹ Vgl. ebd., S. 179.

² Benjamin, S. 647.

³ Vgl. Hartje, Ulrich. Trivilliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755-1799). Hamburger Diss., Frankfurt a. M. u. a. 1995 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1535), S. 29 ff.

das sich variieren ließ und dem man in der Schauerliteratur oft begegnete: ein Fluch, Verbrechen, die in Mord, Vergewaltigung und Inzest zum Ausdruck kommen konnten, und das Büßen für diese Verfehlungen. Oft war das Ganze zusätzlich eingebettet in eine Klosteratmosphäre – ähnlich wie in den *Elixieren des Teufels*, wo der Mönch Medardus all die Verbrechen begeht.

Das Schauerliche befriedigte nicht nur das Bedürfnis nach Spannung, sondern auch nach dem Mysteriösen, das jenseits des Alltäglichen und Bekannten liegt. Da die Aufklärung den Aberglauben der Menschen um 1800 nicht vollständig überwinden konnte, deckte die Schauerliteratur bei vielen das Bedürfnis nach dem Übersinnlichen ab und ging auf die bereits durch den Aberglauben vorhandene Neugier der Menschen bezüglich dunkler Mächte und des Bösen ein. Hier bedurfte es auch keines Happyends. Vielmehr erwartete man, dass der frevelnde Held seiner gerechten Strafe zugeführt wird. Somit verbarg sich im Auslösen von Angst ebenfalls ein enormer Unterhaltungswert. Gerade der Hang zur Schauerliteratur legte das eigentliche Verlangen der Leser nach Reizung der Nerven offen. Es ging vordergründig um den Nervenkitzel und weniger um das Schöne. Das Reich der Geister war hierzu besonders geeignet. Die Gattung des Schauerromans bot ohnehin nicht viel Spielraum für eine ästhetische Erziehung des Menschen. Das Genre ist bereits dem Wesen nach ein Genre der Unterhaltung.

Der Schauerroman stellte dennoch eine Ausnahme innerhalb der Trivialliteratur dar, weil seine Verfasser nicht immer nur Unterhaltungsautoren waren, wie man am Beispiel Hoffmanns sehen konnte. Anders als z. B. der Räuberroman kann die Schauerliteratur zumindest das eine oder andere Werk vorweisen, das nicht ausschließlich der Trivialliteratur zuzuordnen ist.¹ Trotzdem blieb der Schauerroman hauptsächlich auf den trivialen Bereich beschränkt – zumindest in Deutschland.

Mit dem Unheimlichen hatten auch die vielen Geheimbundromane zu tun, die sich über die Literaturlandschaft erstreckten. Einer der bekanntesten Geheimbundromane war Karl Grosses *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C. v. G.* Eine Geheimgesellschaft war natürlich der ideale Gegenstand, um einer Handlung durchgehend Spannung zu verleihen. Betrachtet man die Werke vieler Erfolgsautoren, so waren sie oftmals auch Verfasser solcher Geheimbundromane. Eigentlich griffen die Unterhaltungsautoren lediglich einen bereits

¹ Vgl. Dainat, S. 4.

bestehenden Trend auf, denn die Zeit der Aufklärung war auch eine Zeit der Geheimbünde, über die um 1800 alle möglichen Vorstellungen herrschten, etwa über die Geheimgesellschaft der Freimaurer. Dieser Geheimbund war nicht nur Thema vieler nicht fiktionaler Schriften, ihm hingen auch Dichter wie Goethe oder Unterhaltungsautoren wie Kotzebue und Iffland an. Es bestand also ohnehin schon unabhängig von der Literatur ein Interesse an diesem Thema, das mit Macht zu tun hat, die sich im Verborgenen abspielt und die politischen Fäden zieht.¹ Geheimbund- und Schauerroman konnten sehr eng beieinander liegen, denn dem Geheimbund wurden oftmals auch besondere Kräfte zugeschrieben. Geisterbeschwörungen konnten in die Handlung eingebaut werden, Verschwörungen und Intrigen die Spannung aufrechterhalten. Es bedurfte folglich keines großen Aufwands und keiner besonderen Einbildungskraft, um einen solchen Geheimbundroman hervorzubringen und Anklang bei den Lesern zu finden. Auch das kennzeichnete die Trivilliteratur: Sie ließ sich schnell produzieren. Deshalb waren viele Unterhaltungsautoren auch so genannte Vielschreiber. Die Ästhetik verstand die Vielschreiberei automatisch als Verstoß gegen ästhetische Maßstäbe², wie auch der breite Erfolg eines Autors als Kennzeichen des Trivialen galt.

Das Thema "Geheimbund" zeigt, dass es nicht immer getrennte Themen zwischen hoher und niederer Literatur gab. Nicht das Thema bestimmte, ob ein Werk der einen oder anderen Kategorie zuzuordnen war, sondern die Art der Umsetzung. Der Unterschied bestand vor allem darin, dass die Trivialautoren darauf verzichteten, ein Thema ästhetisch zu behandeln. So war der Geheimbund in der Trivilliteratur in der Regel intrigant und konspirativ, ohne dass es um eine Erziehung des Menschen zu einer höheren Idee ging. Die Erfolgsautoren begnügten sich mit einer trivialen Darreichungsform, die den Rezipienten nicht allzu sehr beanspruchte. Deshalb findet man sowohl in den ästhetisch anspruchsvollen als auch in den trivialen Werken nicht selten dieselben Themen. Häufig guckten sich die Trivialautoren Themen der anspruchsvollen Literatur vor allem dann, wenn ein Werk Erfolg hatte, ab und ahmten sie in trivialer Form nach. Die anspruchsvollen Werke wurden dem anspruchslosen Publikumsgeschmack angepasst und mit trivialen Mitteln nachgeahmt. So gilt Schillers *Die Räuber* als Ausgangswerk der Räuberliteratur.³ Viele der Ritterdramen und -romane sind unter dem Einfluss von Goethes *Götz von Berlichingen* entstanden. Cramers bereits erwähnter

¹ Vgl. Nusser, S.67 f.

² Vgl. Winko, S. 351.

³ Vgl. Dainat, S. 15.

Roman *Hasper a Spada* stellt ein solches Werk dar, das von *Götz von Berlichingen* angeregt wurde. Auf der Bühne häuften sich die Ritterdramen.¹

Das Mittelalter, in welchem die Handlung spielte, war nicht, wie etwa bei den Romantikern, in künstlerischer und religiöser Hinsicht wiederentdeckt worden, sondern hatte ausschließlich Unterhaltungswert und diente als reine Szenerie. Auf eine historische Darstellung kam es hierbei nicht an, d. h., das Mittelalter wurde ebenfalls trivialisiert. Es war nur deshalb von Bedeutung, weil es die Zeit von Rittern, Burgen, Knappen usw. war. Die "genaue Beachtung der geschichtlichen Charaktere oder Zeiten, ist nur Nebensache", formuliert Hauff in seiner Satire.

Verletzt eher die Wahrheit der Geschichte, verzeichnet lieber einen historischen Charakter, nur sündigt nie gegen die Mode der Zeit und den herrschenden Geschmack des Publikums²,

heißt es weiter. Im Vordergrund stand das Rittermilieu, ohne dass es um einen besonderen historischen Aspekt ging. Aufgrund dessen findet man in solchen Werken in der Regel auch keine spezifischen Ereignisse, anhand derer man die Zeit genauer festmachen könnte.³ Ein Roman wie *Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem 13. Jahrhundert* legt bereits im Titel die Zeit ganz allgemein auf das 13. Jahrhundert fest. Das 13. Jahrhundert war eines der beliebteren mittelalterlichen Jahrhunderte in der Trivialliteratur. Selbst in Heinrich Claurens schauerlicher Erzählung *Das Raubschloß* greift der Icherzähler zu einem Buch über den Templerorden im 13. Jahrhundert. Es war die Blütezeit des Rittertums. Die Figur des Ritters ließ sich gut im Roman oder auf der Bühne einsetzen. Daher war es in der Trivialliteratur beliebt, auf die Zeit des Hochmittelalters zurückzugreifen, ob in einem Schauerroman wie *Das Petermännchen* oder aber in einem Ritterroman wie *Hasper a Spada*, der ebenfalls als Sage aus dem 13. Jahrhundert vorgestellt wird. Hierbei ging es weniger darum, die Zeit mit historischem Inhalt zu füllen, als vielmehr darum, sich das ritterliche Milieu zunutze zu machen und eine mittelalterliche Atmosphäre zu schaffen, die den Vorstellungen des Rezipienten um 1800 entsprach.

Es war ein regelrechtes Baukastensystem, aus dem sich die Trivialautoren bedienten. Das Mittelalter war ein Baustein aus diesem Baukasten. Weitere Bausteine waren der Ritter, der Räuber, die Familie, Geister und Dämonen usw. Es fehlte jedoch das Unverwechselbare

¹ Vgl. Krause, S. 197 u. S. 368.

² Hauff, S. 115.

³ Vgl. Krause, S. 225 u. S. 377.

der auftretenden Figuren, ob in den Romanen oder den Dramen. So trifft man beispielsweise bei Kotzebue immer auf die gleichen Figurentypen. Die einzelnen Bauelemente wurden beliebig bzw. nach einem bestimmten Erfolgsmuster zusammengesetzt, so dass mit Recht der Eindruck entsteht, die einzelnen Elemente seien untereinander austauschbar. Daher konnte die Unterhaltungsliteratur dem Publikum nicht wirklich etwas Neues bieten. Das Neue wurde lediglich suggeriert.¹

Der Unterhaltungsautor war sich nicht zu stolz, das Erfolgswerk eines anderen nachzuahmen. Es war der einfachste Weg zum eigenen Erfolg, wenn sich der Autor an einem Muster orientierte, das bereits erfolgreich war und sich beim Publikum schon bewährt hatte. Hauff geht in seiner mehrfach erwähnten Satire *Die Bücher und die Lesewelt* auf diesen Aspekt ein. So fragt sich der Ich-Erzähler, "nach welchem großen Meister er"² sein erstes Buch anfertigen soll, und kommt zu dem Ergebnis, die Werke des schottischen Erfolgsschriftstellers Walter Scott als Vorbild zu nehmen, der damals europaweit Erfolg hatte. Dies stellt sich bei Hauff nicht nur als Fiktion dar. Er selbst ist in dieser Form vorgegangen und hat die Werke Scotts gründlich analysiert und, darauf aufbauend, einen erfolgversprechenden Stoff für seinen *Lichtenstein* gewählt.³ Originalität, auf die es in der Kunst ankam, war für die Trivilliteratur bedeutungslos. So hat Vulpius mit seinem *Rinaldo Rinaldini* zahlreiche Nachahmer gefunden: *Concino Concini* von Bartels, *Rocco Roccini* von Bornschein, *Florens Florentini* von Heidemann, *Don Cäsario Cäsarini* von Frohreich, *Quorato Orsini* von Leibrock, *Rolando Rolandini* von Schöpfer usw. Hierbei ging es weniger darum, Vulpius inhaltlich nachzuahmen, als vielmehr darum, durch den Gleichklang im Titel dem Publikum nahe zu bringen, dass es sich hier wie bei *Rinaldo Rinaldini* um ein Erfolgswerk handelte. Vulpius selbst verfährt nicht anders, wenn er das Fortsetzungswerk des *Rinaldo Rinaldini* in ähnlicher Weise *Ferrando Ferrandino* nennt oder aber auf einen Titel wie *Orlando Orlandino* zurückgreift. Eine solche Titelwahl sollte weniger zum Ausdruck bringen, dass es sich bei dem einzelnen Werk um einen Räuberroman handelte, als vielmehr das Werk als Erfolgswerk kennzeichnen. Wenn Vulpius nach seinem Bestseller nur noch als Verfasser des *Rinaldo Rinaldini* in Erscheinung tritt, so kommt "Rinaldo Rinaldini" einem Markennamen gleich, mit dem das Werk aufgewertet werden soll.⁴ Hauff treibt es sogar auf

¹ Vgl. Maurer, S.4 u. S 176.

² Hauff, S. 91.

³ Vgl. Neuhaus, Stefan: Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung. Göttingen 2002, S. 15.

⁴ Vgl. Dainat, S. 29 u. S. 65.

die Spitze und veröffentlicht seinen Roman *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* unter dem Namen H. Clauren, dem bereits existierenden Pseudonym, und zwar des Erfolgsschriftstellers Carl Heun.¹ Willibald Alexis gibt seinen ersten großen Erfolgsroman *Walladmor* sogar als Übersetzung eines Werkes von Walter Scott aus, um an den Erfolg des schottischen Autors anzuknüpfen.

Der Räuberhauptmann, wie er sich im *Rinaldo Rinaldini* darstellt, wurde lange Zeit zu einer äußerst beliebten Figur in der Trivilliteratur. Ritter- und Räubergeschichten hatten bereits ohne literarische Zugabe eine spannende Seite. Losgetreten hat die Räuberlawine Heinrich Daniel Zschokke mit seinem 1793 erschienenen *Abällino, der große Bandit*. So, wie die Geheimbundromane auf eine Erscheinung der Zeit eingingen, griffen die Räuberromane ebenfalls ein aktuelles Thema auf. Zahlreiche Räuberbanden trieben um 1800 ihr Unwesen, etwa die des so genannten Schinderhannes, der sich zum literarischen Stoff entwickelte und zahlreiche Werke anregte. Bereits ohne die Literatur herrschte ein großes Interesse an dieser Thematik, und es baute sich um den einen oder anderen Räuber ein Mythos auf. Betrachtet man jedoch die Biographie einiger namhafter Räuber wie die des Johannes Bückler oder Pickler (Schinderhannes), so war der reale Räuber nur selten ein Sympathieträger und alles andere als ein edler Bandit. Dieser war ausschließlich eine Erfindung der Literatur und der von ihr bevorzugte Räubertyp, der nicht am Galgen endet.

Was an vielen Räubergeschichten auffällt, ist Italien als Handlungsort. Während Italien für Künstler und Ästhetiker das Zentrum von Kunst und Schönheit war, wurde es von den Unterhaltungsautoren zur beliebten Räuberheimstätte deklassiert. Nicht der Künstler konnte sich dort ausleben, sondern der Räuber. Der Modeautor griff auf die bestehende Italiensehnsucht in Deutschland zurück, brachte sie jedoch nicht mehr mit Kunst in Verbindung, sondern mit einem Zustand der Anarchie, die der Räuber lebt. Es verhielt sich mit Italien ähnlich wie mit dem Mittelalter, das dem Trivialautor nur als Kulisse und Abenteuerschauplatz diente. Alles, was in der hohen Literatur vorkam, konnte also in der Trivilliteratur in publikumsgerechter Weise wieder auftauchen und zur reinen Modeerscheinung werden. Italien war eine solche Modeerscheinung.

Flüchtig wie die Mode war auch die Trivilliteratur. Ihr mangelnder ästhetischer Wert bzw. die Nichtanerkennung eines ästhetischen Wertes ließ bei allem Erfolg viele Werke für

¹ Vgl. Polaschegg, S. 8.

immer verloren gehen. Aufgrund ihres fehlenden ästhetischen Hintergrunds wurde die Trivilliteratur um 1800 nicht zur Schullektüre erhoben wie beispielsweise die Werke der Klassiker.

4.6.2 Die Dichtung der Jakobiner

In der Literaturpraxis gab es nicht nur das Schöne auf der einen und das Triviale auf der anderen Seite, sondern auch eine Literaturrechtung, die zwar jenseits der Ästhetik lag, jedoch nichts mit Unterhaltung zu tun hatte und auch weit davon entfernt war, das Publikum zu zerstreuen. Sie wollte ganz bewusst weder ästhetisch noch unterhaltend sein, und es stand auch nicht der ökonomische Aspekt im Vordergrund. Es handelt sich hierbei um die politische Dichtung im Allgemeinen und um die Dichtung der Jakobiner im Besonderen, die zeitgleich mit der klassischen und der romantischen Dichtung in Erscheinung trat. Auch wenn ihr keine ausgearbeitete Literaturtheorie zugrunde lag, war sie, wenn auch in keinem großen Umfang, Teil der Literaturpraxis um 1800.

Der Begriff der politischen Dichtung ist nicht unproblematisch und hat stets für definitorische Schwierigkeiten gesorgt.¹ Das Problem beginnt bereits bei der Festlegung eines literarischen Textes als politische Dichtung. Soll man beispielsweise jeden fiktionalen Text, der einen politischen Inhalt aufweist und sich mit einem politischen Gegenstand literarisch auseinandersetzt, als politische Dichtung bezeichnen oder soll man allgemein von der politischen Brauchbarkeit der Dichtung ausgehen und das Attribut des Politischen daran festmachen? Oder liegt das Bestimmungskriterium in der Intention des Dichters, der in die Wirklichkeit eingreifen und diese in politischer Hinsicht verändern will?² Geht man von der politischen Tauglichkeit von Dichtung aus, so können Texte in die Kategorie politischer Dichtung fallen, die von ihrem Verfasser nicht politisch gemeint sind und möglicherweise erst zu einem späteren Zeitpunkt politisch eingesetzt werden. So haben die Jakobiner z. B. zunächst aus Mangel an Stücken auf Sturm-und-Drang-Dramen zurückgegriffen, weil diese ihrer politischen Intention am nächsten kamen.³ Dieser Umstand macht die Sturm-und-Drang-

¹ Vgl. Hinderer, Walter: Versuch über Begriff und Theorie politischer Lyrik. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2007, S. 11-46, hier S. 17 ff. (Künftig zitiert: Hinderer).

² Vgl. Wilke, Jürgen: Vom Sturm und Drang bis zur Romantik. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2007, S. 151-190, hier S. 151 f. (Künftig zitiert: Wilke).

³ Vgl. Stephan, Inge: Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789-1806). Stuttgart 1976 (= Sammlung Metzler 150), S. 169 (Künftig zitiert: Stephan).

Dramen jedoch nicht automatisch zu politischer Dichtung. Auch kann das Urteil, je nachdem, ob man ästhetische oder politische Maßstäbe ansetzt, bei ein und demselben Text unterschiedlich ausfallen. Hierbei geht es nicht um die Frage nach der ästhetischen Legitimität von politischer Dichtung, sondern ausschließlich um die Frage nach ihrer Definition, die oftmals vom jeweiligen Standpunkt abhängt.

Auch der Begriff "Jakobiner" ist nicht eindeutig definiert, und die Forschung tut sich schwer damit.¹ So fehlte ein einheitliches politisches Programm und eine feste Verbindung der Jakobiner untereinander.² Im Folgenden wird der Begriff dennoch verwendet, jedoch mit dem Hinweis auf die definitorische Problematik. Darüber hinaus muss darauf hingewiesen werden, dass nicht jeder Dichter, der in Zusammenhang mit der Dichtung der Jakobiner erwähnt wird, zwangsläufig ein Jakobiner war oder sich als solcher verstand.

Die Ästhetik distanzierte sich zwar von der politischen Dichtung und verurteilte sie, doch herrschte in erster Linie der Kampf gegen die Unterhaltungsliteratur und die Beschäftigung mit dem Publikumsgeschmack vor und weniger die Auseinandersetzung mit einer politisch ausgerichteten Dichtung. Dies hat damit zu tun, dass die Literaturlandschaft von der Unterhaltungsliteratur dominiert wurde und weniger von der politischen Dichtung. Die Texte der Ästhetik gingen in der Regel gar nicht oder kaum auf das Thema der politischen Dichtung ein. Die Dichtung der Jakobiner trat ohnehin nicht überall in Erscheinung und wurde nicht zu einem ästhetischen Problem wie die Trivialliteratur. Ihr Auftreten hing vielmehr von den jeweiligen politischen Bedingungen einer Region ab. Mainz kam hierbei ein Sonderstatus zu. Trotzdem war die politische bzw. jakobinische Dichtung neben der schönen Poesie und der Unterhaltungsliteratur eine literarische Erscheinung um 1800. Zudem stellte sie sich ganz bewusst gegen das Diktat der Ästhetik. Deshalb darf auch diese Literaturrechtung nicht unberücksichtigt bleiben.

Anders als das Unterhaltende bzw. Triviale, das dem Schönen als Gegensatz gegenübergestellt werden kann, entzieht sich die politische Dichtung einer solch eindeutigen Zuordnung, weil sie nicht als anspruchslos abgestempelt werden kann. Sah man vor allem im Anspruch den Gegensatz zwischen der Trivialliteratur und der schönen Poesie, so war dieses Kriterium nicht auf die Dichtung der Jakobiner anwendbar. Sie fiel zwar aus dem Konzept der

¹ Vgl. Wilke, S. 168 f.

² Vgl. Grab, Walter: Leben und Werk norddeutscher Jakobiner. Stuttgart 1973 (= Deutsche revolutionäre Demokraten 5), S. 12 f (Künftig zitiert: Grab).

Ästhetik heraus, doch ließ sie sich nicht nach den üblichen Kriterien bemessen. Ihr konnte weder der Vorwurf der Anspruchslosigkeit gemacht werden, noch konnte man ihr vorhalten, sie ließe sich zum Publikumsgeschmack herab. Sie fragte generell nicht nach dem Geschmack – weder nach dem des Kenners noch nach dem des Publikums.¹ Die schöne Poesie wurde folglich nicht durch Anspruch und Geschmack von der Dichtung der Jakobiner abgegrenzt, sondern durch das Kriterium der Tendenz, worauf später noch eingegangen wird.

Politische Dichtung wird durch bestimmte politische Gegebenheiten ins Leben gerufen. Sie ist die Reaktion auf eine aktuelle politische Situation und unbefriedigende Machtverhältnisse und verschwindet mit den gewünschten politischen Veränderungen. Somit ist sie das Produkt äußerer politischer Faktoren. Sobald diese Faktoren aufgehoben sind, ist auch die politische Dichtung im selben Moment aufgehoben und überflüssig.² Denn im Gegensatz zur schönen Dichtung hat sie einen konkreten und keinen utopischen Auftrag, dessen Erfüllung im Bereich des Möglichen liegt und gleichzeitig das Ende der politischen Dichtung bedeutet. Eine solche Dichtung sehnt sozusagen ihr Verschwinden herbei. Der politische Dichter schreibt folglich nicht aus innerem Drang, aus künstlerischer Berufung oder aus Gründen der Selbstverwirklichung, sondern aus politischer Unzufriedenheit mit der äußeren Welt. Seine Dichtung ist daher nicht autonom oder absolut, sondern das Produkt schlechter politischer Verhältnisse.

Was die jakobinische Dichtung angeht, so stellte sie eine literarische Reaktion auf die Französische Revolution bezogen auf die eigenen politischen Missstände in Deutschland dar. Zwar war auch das ästhetische Erziehungskonzept eine Reaktion auf die Französische Revolution, doch im Gegensatz zu den ästhetisch orientierten Dichtern wurde die Revolution von den jakobinischen Autoren bis zum Schluss befürwortet. In dem Maße also, in dem die Französische Revolution von den Produzenten schöner Poesie abgelehnt wurde, wurde sie von den Jakobinern begrüßt. Dieselbe politische Situation evozierte sowohl die schöne als auch die jakobinische Dichtung, allerdings in entgegengesetzter Richtung. Das heißt, der Ausgangspunkt beider war derselbe, jedoch zogen ihre jeweiligen Vertreter unterschiedliche literarische Konsequenzen. Der einzige Schnittpunkt war die Tatsache, dass der damalige politische und gesellschaftliche Zustand für veränderungsbedürftig gehalten wurde.

¹ Vgl. Wiese, Benno von: Das Wesen der politischen Dichtung (1931). In: Theorie der politischen Dichtung. Neunzehn Aufsätze. Hg. v. Peter Stein. München 1973 (= Nymphenburger Texte zur Wissenschaft 13), S. 95-109, hier S. 96 (Künftig zitiert: Wiese: Das Wesen der politischen Dichtung).

² Vgl. ebd., S. 97.

Eine Literatur, die in einem solchen Maße von den politischen Verhältnissen abhängt und von diesen ins Leben gerufen wird, ist keine Dichtung, die für die Ewigkeit hervorgebracht wird. Sie soll keine Generationen überdauern, sondern ist eine Literatur des Augenblicks. Sie ist "am jetzigen Augenblick als an einer Ewigkeit hangend"¹, wirft ihr beispielsweise Herder vor. Was künftige Generationen von den Werken der Jakobiner halten, spielte aus ihrer Sicht keine Rolle. Politische Dichtung entzieht sich dem Maßstab des Absoluten, weil sie ihrer Zeit verpflichtet ist, von der sie nicht losgelöst betrachtet werden kann.² So ergibt die Dichtung der Jakobiner nur in ihrem historischen Kontext einen Sinn, und sie kann nur vor diesem Hintergrund gelesen werden. Die schöne Poesie will ein Ideal des Menschen antizipieren, das an keine bestimmte Epoche gebunden ist. Der jakobinische Dichter wollte sich hingegen lediglich bei seinen Zeitgenossen Gehör verschaffen. Dass man die jakobinischen Dichter heute in der Regel nicht mehr kennt, ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass die politische Dichtung immer nur auf eine konkrete Zeit und eine bestimmte politische Situation zugeschnitten ist und dadurch für spätere Generationen uninteressant wird. Die Vorstellung von der Unsterblichkeit des Dichters ist dem politischen Dichter fremd.

Aus diesem Grund suchte die Dichtung der Jakobiner nicht nach dem Zeitlosen und Allgemeingültigen. Deshalb blickte sie nicht in die Vergangenheit.³ So bedeutend beispielsweise die Antike für die Ästhetik war, so unbedeutend war sie samt ihrer Mythologie für die Jakobiner. Es bestand für sie keine Notwendigkeit, nach ewig gültigen antiken Mustern und absoluten Maßstäben der Kunst zu suchen, weil es ihnen auch nicht um die Perfektion der Kunst ging oder darum, ihren Verfall, den die Ästhetik diagnostizierte, aufzuhalten. Das heißt jedoch nicht, dass die Jakobiner keinen Sinn für die antike Kunst hatten. Sieht man sich z. B. die Aussagen Georg Forsters über die antike Kunst an, so wurde nicht die Größe der Griechen angezweifelt, sondern lediglich ihre Allgemeingültigkeit.

Die Antike spielte vor allem deshalb keine Rolle, weil es den Jakobinern nicht um die Hervorbringung schöner Poesie ging. Das Schöne erschien ungeeignet, die politische Realität zu verändern. "[...] wie werden die Horen es erreichen, die politisch-getheilte Welt unter der

¹ Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität. In: Herders sämtliche Werke. Bd. 18: Briefe zur Beförderung der Humanität. Hg. v. Bernhard Suphan. Hildesheim 1967 (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1883), S. 133 (Künftig zitiert: Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität).

² Vgl. Wiese: Das Wesen der politischen Dichtung, S. 96.

³ Vgl. ebd., S. 107 f.

Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen?"¹, fragt beispielsweise Friedrich Christian Laukhard. Man ging hierbei von dem ungenügenden Zustand aus, in welchem die Menschen um 1800 lebten und der keinen Raum ließ für das Schöne und das Ideal, weil die Menschen hauptsächlich damit beschäftigt waren, sich das Notwendigste im Leben zu sichern. Die harte Realität unterdrückt im Menschen das Bedürfnis nach dem Schönen. Laukhard bringt dies deutlich zum Ausdruck:

Man wird streben, die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen, und durch die Wahrheit der Schönheit ein dauerndes Fundament und eine höhere Würde zu geben. – Alles recht gut und löblich! Aber wie dieß zu Stande bringen? Wie irgend Leute zum Tanze oder Ball bestimmen, in deren Nachbarschaft es brennt? oder denen es an dem *Nöthigen* fehlt, um an dem *Angenehmen* Theil nehmen zu können? Wie ein Haus oder Garten verschönern, wenn man weder Haus noch Garten eigenthümlich besitzt, oder wenigstens nichts dazu übrig hat? [...] Unser Magen ist nicht rein menschlich, noch weniger über allen Einfluß der Zeiten erhaben: er fordert reelle Befriedigung für den Darmsinn; und hat er die zur Genüge und sicher, dann erst hat unser Kopf und Herz Zeit und Geschmack für Ideenspeise. Sonst hat der hungrige Bauch keine Ohren weder für Logik, noch für Ästhetik [...].²

Die Jakobiner gingen davon aus, dass das Schöne erst dann ins Zentrum der Betrachtung rücken kann, wenn die Grundbedürfnisse der Menschen gedeckt sind. Nicht das Schöngeistige und der Entwurf eines ästhetischen Ideals standen hierbei im Mittelpunkt, sondern die materielle Seite des Lebens. Deshalb galt das Schöne allenfalls als Nebenprodukt der Dichtung und diente höchstens dem politischen Zweck. Es war jedoch nicht obligatorisch und hatte keinen Eigenwert.³ Der Einsatz ästhetischer Mittel hing vielmehr von ihrer Zweckdienlichkeit ab.⁴

Die bewusste Ablehnung des Schönen hob die Verfasser politischer Dichtung von allen anderen Dichtern um 1800 ab und entwarf ein ganz neues Dichterbild, das jenseits der Vorstellung vom Dichter als Genie lag.⁵ In seinem Selbstverständnis fühlte sich der jakobinische Dichter nicht als Übermensch, dessen künstlerische Tätigkeit dem Schöpfungsakt gleicht. Er ging nicht von der Notwendigkeit einer besonderen künstlerischen Gabe aus. Es ging ihm vielmehr um den Blick für die politischen Verhältnisse. Nur darin meinte sich der jakobinische Dichter von anderen zu unterscheiden. Er glaubte, den anderen Menschen im politischen Denken einige Schritte voraus zu sein und ihnen darin eine

¹ Laukhard, Friedrich Christian: Literatur als moralische Gegenmacht (1799). In: Theorie der politischen Dichtung, S. 55-61, hier S. 58.

² Ebd., S. 56 f.

³ Vgl. Wiese: Das Wesen der politischen Dichtung, S. 97.

⁴ Vgl. Hinderer, S. 12.

⁵ Vgl. Stephan, S. 140.

Hilfestellung geben zu können.¹ Diesen Gedanken bringt Friedrich Wilhelm von Schütz wie folgt zum Ausdruck:

Wir können dem Publico nur insofern nützlich werden, als wir die Werkzeuge sind, herrschende Vorurteile zu bestreiten und richtige Ideen über diesen oder jenen Gegenstand schneller als sonst gewöhnlich in Umlauf zu bringen. Um uns einer passenden Allegorie zu bedienen, so sind wir gleichsam die Geburtshelfer, die Entbindung zu erleichtern, und wir sehen den verständigen Teil des Publikums als die Gebälerin an, die eigentlich die Hauptrolle spielen muß, und welcher wir die Wehen erleichtern helfen.²

Die Schriftsteller liefern die demokratisch-republikanischen Ideen, während der eigentliche Revolutionsakt beim Publikum bzw. Volk liegt. Auch verstand der jakobinische Dichter sein Werk nicht als Entschlüsselung der Welt und Erklärung der Natur, wie üblicherweise Künstler ihre Kunst verstanden.³ Die Kunst verlor bei den Jakobinern ihren Status als Wahrheitsvermittlerin. Der Dichter hatte bei den Jakobinern bei weitem nicht das gleiche hohe Ansehen in der Gesellschaft wie sonst üblich. Die künstlerische Betätigung durfte nicht Haupt-, sondern nur Nebentätigkeit des Künstlers sein, bzw. der Künstler musste neben seiner Kunst auch einem normalen Beruf nachgehen, um einen nützlichen Platz in der Gesellschaft einzunehmen. Der reine Künstler wurde als ein für die Gesellschaft wertloses Mitglied betrachtet.⁴

Die Dichtung der Jakobiner musste darauf angelegt sein, von den unteren Volksschichten verstanden und angenommen zu werden. Ihre Botschaft musste daher über einen direkten Weg erfolgen, ohne den Umweg über das Ästhetische zu nehmen. Die jakobinischen Dichter mussten also schon deshalb auf eine ästhetische Ausschmückung verzichten, weil ihre Dichtung sonst Gefahr lief, vom einfachen Volk, das man für die Revolution mobilisieren wollte, nicht verstanden zu werden. Es kam nicht darauf an, Kenner und Experten ästhetisch zu beeindrucken und sich ihre Anerkennung zu sichern⁵, weil das Potential zu einer Revolution nicht bei einer intellektuellen Elite lag, sondern bei den unteren Volksschichten, deren Bildungsstand berücksichtigt werden musste. Zu diesem Adressatenkreis gehörten unter anderem die Bauern, die von der Ästhetik nie berücksichtigt wurden. Schon aus diesem Grund mussten die jakobinischen Dichter sparsam mit den ästhetischen Mitteln umgehen. Ihre Gedichte und Lieder beispielsweise blieben volkstümlich,

¹ Vgl. ebd.

² Niedersächsischer Merkur, sehr vermischten Inhalts. Hg. v. Friedrich Wilhelm v. Schütz. Bd. 2. 12. St. Altona 1792, S. 182; zit. n. Stephan, S. 140.

³ Vgl. Wiese: Das Wesen der politischen Dichtung, S. 96.

⁴ Vgl. Stephan, S. 137.

⁵ Vgl. Wiese: Das Wesen der politischen Dichtung, S. 96.

ihre Sprache äußerst einfach.¹ Das Ästhetische war überflüssig und in diesem Fall sogar hinderlich.

Hierin deutet sich bereits der Unterschied zwischen der ästhetischen und der jakobinischen Sicht auf das Publikum an. Der Standpunkt der Jakobiner zum Publikum kam dem von Bürger gleich. Es ging vor allem darum, alle Volksschichten einzubeziehen und auch als Dichter nahe am Volk zu sein. Natürlich musste den Jakobinern an der Popularität ihrer Dichtung gelegen sein, weil ihr Ziel ohne die breite Masse nicht zu realisieren war. Es ist genau jene Einstellung zum Publikum, die beispielsweise Schiller verachtet. Es ist aber auch jene Einstellung, die eine Verwirklichung des Ziels wahrscheinlicher macht als die Realisierung des Schiller'schen Konzepts einer ästhetischen Erziehung des Menschen, das nur einen Bruchteil der Bevölkerung einbezieht. Ausgangspunkt der Jakobiner war immer der Adressat, nicht die Kunst. Darüber hinaus ging es nicht um die Verbesserung des Publikumsgeschmacks, sondern um die Vermittlung der Revolutionsideen.² Ob die Adressaten einen guten oder schlechten Kunstgeschmack hatten, war für das anvisierte Ziel unerheblich. Vielmehr stand das politische Denken im Mittelpunkt. Der Adressat fand sich in dem, was er las oder hörte, wieder, denn die jakobinische Dichtung brachte seine Erfahrung von Ausbeutung und Unterdrückung zum Ausdruck. Diese Form der Literatur bewegte sich innerhalb seines eigenen Horizonts. Was die Jakobiner von ihrem Publikum erwarteten, war nicht irgendein besonderes Verständnis für Ästhetik und Kunst, sondern der Glaube an die Notwendigkeit der Revolution.³ Da es weder um einen verbesserten Publikumsgeschmack ging noch um die Schaffung ästhetisch vollkommener Kunst, hatten die Jakobiner auch kein Problem damit, ihre Dichtung dem Bildungsstand ihres Publikums anzupassen, etwa durch einfache Sprache und einfache Bilder.⁴ Der Adressat beeinflusste auf diese Weise indirekt das Niveau der Dichtung.

Ruhm konnte der jakobinische Dichter nur schwer erlangen, denn seine Dichtung war in der Regel ein Fall für die Zensur. Dies erschwerte ihm beispielsweise auch, einen Verleger zu finden. Deshalb blieben die Verfasser jakobinischer Literatur oftmals anonym. Im persönlichen künstlerischen Erfolg lag ohnehin nicht die Intention des Dichters.⁵ Der

¹ Vgl. Wilke, S. 170.

² Vgl. Stephan, S. 143.

³ Vgl. ebd., S. 142 f.

⁴ Vgl. Wilke, S. 170.

⁵ Vgl. Stephan, S. 174.

jakobinische Dichter schrieb weder, um berühmt, noch, um reich mit dem Schreiben zu werden. Ihm war es aus politischen Gründen oft nicht möglich, seinen Namen unter sein Werk zu setzen. Deshalb kann über die Verfasserschaft der erhalten gebliebenen Jakobinerwerke oft nur spekuliert werden. Gelegentlich findet man in der Forschungsliteratur zu ein und demselben Werk unterschiedliche Angaben zum Verfasser. Die anonyme Verfasserschaft ist unter anderem ein Grund dafür, dass man die jakobinischen Dichter heute so gut wie gar nicht kennt.¹

Ästhetische Qualität und politische Tauglichkeit waren aus ästhetischer Sicht unvereinbar.² Die Ästhetik lehnte jede Form der politischen Dichtung in gleichem Maße ab, wie sie die Unterhaltungsliteratur ablehnte, jedoch nicht, weil sie dilettantisch oder anspruchslos wäre und sich zum Publikumsgeschmack herabließe, sondern weil sie keine Neutralität kannte und als Kampfmittel eingesetzt wurde. Kunst durfte aus ästhetischer Sicht keine Tendenz aufweisen. So ist Schiller ein absoluter Gegner jeder tendenzbehafteten Dichtung, und er lehnt sie kategorisch ab. "Nichts verunreinigt den heiligen Quell mehr, als politischer Partheigeist; er macht die Muse zur Lügnerin"³, bemerkt auch Herder. Der Dichter durfte vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet nicht für eine bestimmte politische Richtung Partei ergreifen, sondern musste über den politischen Differenzen stehen. Tendenzlosigkeit lag sozusagen im Wesen der Kunst und stellte ihr Ideal dar. Ihr Ansehen in der Gesellschaft und das des Künstlers resultierte aus dem Umstand, dass sie sich aus der politischen Sphäre heraushielt.⁴ Jede politische Tendenz kommt, geht man von Moritz' Ästhetik aus, einem Zweck bzw. Nutzen gleich, den der politische Dichter in sein Werk hineinlegt, und dieser Zweck liegt außerhalb der Kunst und beschneidet ihre Autonomie, ihre Ganzheit und Vollkommenheit. Das politische Ziel als Tendenz widersprach dem Ganzheitsprinzip der Ästhetik.⁵

Die politische Tendenz erschwerte das Schreiben. Die Werke der Jakobiner entstanden aufgrund ihrer politischen Intention und der herrschenden politischen Verhältnisse unter Druck, und zwar sowohl unter dem Druck der Verfolgung als auch unter zeitlichem Druck, weil ein Bedarf an politischen Werken bestand, der schnell gedeckt werden musste. Man

¹ Vgl. ebd., S. 170.

² Vgl. Stein, Peter: Einleitung: Die Theorie der Politischen Dichtung in der bürgerlichen Literaturwissenschaft. In: Theorie der Politischen Dichtung, S. 7-53, hier S. 8 (Künftig zitiert: Stein).

³ Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität, S. 133.

⁴ Vgl. Stein, S. 16 f. u. 22.

⁵ Vgl. Wiese: Das Wesen der politischen Dichtung, S. 106.

konnte nicht darauf warten, dass ein Dichter vielleicht mehrere Jahre an seinem Werk schrieb und daran feilte, bis er es vollendete oder für vollendet hielt. Die Jakobiner hatten, selbst wenn sie es gewollt hätten, unter den gegebenen Bedingungen – wenn sie sich beispielsweise auf der Flucht befanden – nicht die Muße, ihre Kunst und ihr Werk zu perfektionieren.¹ Da es ihnen jedoch vordergründig um das Politische und nicht um das Künstlerische ging, spielte es keine Rolle, dass die Werke nicht den angemessenen künstlerischen Schliff erhielten.

Anders sah es in Mainz aus, als die französischen Revolutionstruppen 1792 die Stadt besetzten und im Jahr darauf die Mainzer Republik gegründet wurde. In Mainz konnte sich, wenn auch nur für kurze Zeit, ein Jakobinertheater entfalten. Die Kunst, genau genommen die Schauspielkunst, wurde unmittelbar für die politischen Ziele vereinnahmt. Auf diesem Wege wollte man die Menschen, die nicht alle lesen und schreiben konnten, für die Revolution begeistern.² Genau darin lag der Vorteil des Theaters gegenüber der Publizistik, die die Fähigkeit des Lesens voraussetzte.³ Ein Jakobinertheater ins Leben zu rufen, war jedoch mit Schwierigkeiten behaftet, weil es unter anderem nicht genug Stücke gab, die die Revolutionsideen der Jakobiner vermittelten. Das Theater, das eigentlich als Ort der Kunst verstanden wurde, für die politischen Ziele zu gewinnen, war keine Selbstverständlichkeit und stellte für die damalige Zeit eine Ausnahme dar, weil man mit dem herkömmlichen Kunstverständnis brechen musste. Nicht alle in Mainz befürworteten folglich diese Entwicklung. Es gab Künstler und Schauspieler, die Mainz verließen. Hierzu gehörte beispielsweise Kochs Theatergesellschaft. Auf diese Weise fehlte es sowohl an Stücken als auch an professionellen Schauspielern.⁴ Dennoch war die Situation in Mainz besser als anderswo, doch mit Abzug der Franzosen und dem Einmarsch der preußischen Truppen waren die Jakobiner gerade in Mainz der Verfolgung ausgesetzt. Das Jakobinertheater konnte sich daher nur kurz etablieren.

Ein ganz wesentlicher Unterschied zur schönen Poesie liegt im Bezug der politischen Dichtung zur Wirklichkeit. Während die Ästhetik den Rückzug aus der mangelhaften Wirklichkeit geradezu vorschrieb und eine Flucht in die Kunst propagierte, wollten die

¹ Vgl. Engels, Hans-Werner: Gedichte und Lieder deutscher Jakobiner. Stuttgart 1971 (= Deutsche revolutionäre Demokraten 1), S. 225 (Künftig zitiert: Engels).

² Vgl. Stephan, S. 166.

³ Vgl. Grab, S. 22.

⁴ Vgl. Steiner, Gerhard: Das Theater der deutschen Jakobiner. Dramatik und Bühne im Zeichen der Französischen Revolution. Berlin 1989, S. 74 ff u. S. 103 (Künftig zitiert: Steiner).

Jakobiner in die Wirklichkeit eingreifen und diese korrigieren.¹ Der Standpunkt der Ästhetik zur Wirklichkeit geht besonders deutlich aus folgenden Worten Schillers hervor:

Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und [...] auf die strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir gerade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er seine eigene Welt formiret und durch die Griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde.²

Schiller fordert hier eine deutliche Trennung zwischen Dichtung und Realität, in der er sogar eine Gefährdung des Dichtergenies sieht. In seinem Gedicht *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* schreibt er: "Freiheit ist nur in dem Reich der Träume/ Und das Schöne blüht nur im Gesang."³ Die Wirklichkeit ist weder der Ort für Freiheit und Schönheit, noch soll sie in dieser Form Gegenstand der Poesie sein. Diesbezüglich herrscht Einigkeit zwischen den Vertretern unterschiedlicher Literaturprogramme. A. W. Schlegel meint in ähnlicher Weise: "Des menschlichen Elendes haben wir leider zu viel in der Wirklichkeit, um in der Poesie noch damit behelligt zu werden."⁴ Die Poesie wird hier für den Menschen zu einem geschützten Bereich des Schönen vor der hässlichen Realität. Der Dichter sollte diese Realität nicht in der Poesie abbilden, sondern den Menschen durch Darstellung des Ideals zu Höherem erziehen und dadurch auf die Wirklichkeit einwirken. Die Abwendung von der Wirklichkeit bedeutete zur gleichen Zeit eine Abwendung von allem Politischen. Ganz anders war das Verhältnis der jakobinischen Dichter zur Wirklichkeit. Nicht das Reich der Ideen war ihre Wirkungsstätte, sondern die Wirklichkeit selbst. Die Jakobiner waren aktiv in dieser Wirklichkeit, ihre Vorstellung von der Veränderung der Realität konkret. Das Ziel war nicht utopisch und verschwommen, sondern klar umrissen und bestand in politischen Umwälzungen und der Herbeiführung einer Revolution. Die Jakobiner hielten sich nicht mit transzendentalen Fragen auf, sondern orientierten sich an der politischen Wirklichkeit, auch wenn sie ihr Ziel letztendlich nicht verwirklichen konnten.

Den Jakobinern war bewusst, dass den Missständen nicht mit dem Schönen beizukommen war. Selbst die Wirkung ihrer eigenen politischen Werke hielten sie für begrenzt, auch wenn sie sich beispielsweise in Mainz um die Etablierung eines eigenen Theaters bemühten. Daran, dass allein die Dichtung eine Veränderung herbeiführen könnte,

¹ Vgl. Stein, S. 18.

² Schiller an Herder (4.11.1795). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 28: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1969, S. 98.

³ Schiller: Der Antritt des neuen Jahrhunderts. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil I, S. 363.

⁴ Schlegel. A. W.: Bürger. In: Sämtliche Werke. Bd. 8: Vermischte und kritische Schriften. Bd. 2. Hildesheim 1971 (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1846), S. 114.

glaubten sie nicht. Sie unterschieden hierbei zwischen Wort und Tat.¹ So will Georg Friedrich Rebmann "Gedichte thun, nicht dichten"², und auch aus Forsters Sicht ist "des Schreibens zu viel und des Handelns zu wenig in der Welt"³. Nicht anders sieht es Adolph Freiherr von Knigge:

Noch nie haben Bücherschreiber große Weltbegebenheiten bewirkt, sondern die veränderte Ordnung der Dinge wirkt im Gegentheil auf den Geist der Bücherschreiber.⁴

Die Jakobiner sahen in der Literatur kein Potential zur Veränderung der Wirklichkeit. Vielmehr wurde der umgekehrte Schluss gezogen und der Veränderung der Wirklichkeit ein Einfluss auf die Dichter zugeschrieben. Auch in diesem Punkt brachen die Jakobiner mit dem klassischen Dichterbild. Es sei an dieser Stelle noch einmal an Schiller erinnert, der der politischen Veränderung die ästhetische Erziehung vorausgehen lässt und eine Veränderung der Wirklichkeit ohne die Kunst für unmöglich hält. Für die Jakobiner hingegen war Literatur nur ein Instrument, die Menschen gegen die Obrigkeit aufzuwiegeln und zur Tat anzutreiben. Sie war dazu da, die Menschen mit demokratischem Gedankengut vertraut zu machen und zur Revolution anzustacheln und zu motivieren.

Der Standpunkt der Jakobiner, den Schwerpunkt auf die Tat, die aus dem Werk erwachsen soll, zu legen und weniger auf das Geschriebene, erklärt auch, weshalb kein Wert auf die Theorie gelegt wurde. Es findet sich keine der jakobinischen Dichtung zugrunde liegende Literaturtheorie, die der klassischen oder romantischen Literaturtheorie gleichkäme. Die Jakobiner haben sich nicht sonderlich mit der Literaturtheorie befasst.⁵

Nur bei Georg Forster findet sich in seinem Essay *Die Kunst und das Zeitalter* von 1789 eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst. Der Einfluss Herders ist nicht zu übersehen.⁶ Forster weist in seinem Aufsatz auf den engen Zusammenhang zwischen Zeitalter und Kunst hin. Da heißt es z. B.:

Das Kunstwerk im Verhältniß zu seinem Urheber ist die Schöpfung seiner individuellen Kräfte in einer schon gegebenen Materie; Umwandlung derselben nach den Bildern,

¹ Vgl. Stephan, S. 137 f.

² Rebmann, Georg Friedrich: Holland und Frankreich, in Briefen geschrieben auf einer Reise von der Niederelbe nach Paris im Jahre 1796 und dem fünften der französischen Republik. Bd. 1. Paris u. Köln 1797-1798, S. 5; zit. n. Stephan, S. 137.

³ Forster, Johann Georg: Johann Georg Forster's Briefwechsel. Nebst einigen Nachrichten von seinem Leben. Bd. 1. Leipzig 1829, S. 730.

⁴ Knigge, Adolph v.: Josephs von Wurmbbrand, Kaiserlich abyssinischen Ex-Ministers, jezzigen Notarii caesarii publici in der Reichstadt Bopfingen, politisches Glaubensbekenntniß, mit Hinsicht auf die französische Revolution und deren Folgen. Frankfurt a. M. 1968 (= Sammlung Insel 33), S. 92; zit. n. Stephan, S. 137.

⁵ Vgl. Stephan, S. 134 f.

⁶ Vgl. Steiner, S. 66 ff.

welche seine Phantasie, vom Anschauen geschwängert, als ihre geistigen Kinder gebar; empfangener Eindrücke Darstellung im Aeußern. Dieser sittliche Bildungstrieb ist, wie der physische, in jedem einzelnen Menschen von höchst verschiedener Intention, und überdies entwickelt er sich anders in jedem, nach der mannigfaltigen Verschiedenheit des äußeren Verhältnisses. In manchem Griechen ging vielleicht ein Lysander oder Apelles nur darum verloren, weil er nicht als Alexanders Zeitgenosse die Hallen und Tempel in Athen durchwanderte; da hingegen auch mitten im Genusse des attischen Ideenreichthums ein schwacher Kunsttrieb in fruchtbarer Ruhe dahin starb. Intention der wirkenden Kräfte, Zartheit und Schärfe des äußern und innern Sinnes und höchste Perfektibilität des dienenden Mechanismus der Gliedmaßen, mit einem Worte, die sittliche und physische Vollkommenheit des Künstlers, ist folglich nur das erste Erforderniß der Kunst. Er empfinde lebhaft, empfangen zahllose Eindrücke und setze sie schöner zusammen, seine künstliche Hand gehorche willig dem schaffenden Triebe, und ihr materielles Gebilde versinnliche treu und vollkommen das Geschöpf seiner Phantasie: wenn die Natur, aus welcher er schöpfen muß, ihm ihre schönsten Formen vorenthält, verloren ist dann alle seine Mühe.¹

Die Kunst bleibt hauptsächlich von den äußeren Bedingungen abhängig, so viele künstlerische Voraussetzungen der Künstler auch mitbringt. Ausschlaggebend ist die Wirklichkeit, die der Künstler vorfindet. Seine individuellen Erfahrungen sind wesentlich und spiegeln sich in der Kunst wider. Während der griechische Künstler die Schönheit bereits in der Wirklichkeit vorfand und lediglich unter dem vorhandenen Schönen auszuwählen brauchte, findet der moderne Künstler die "feudalische Tyrannei"² mit all ihren Begleiterscheinungen vor. Forster zweifelt nicht die Größe antiker Kunst an, aber er unterwirft sie den historischen Bedingungen und schließt damit die Möglichkeit ihrer Wiederholbarkeit aus. In seiner *Geschichte der Kunst in England* schreibt er: "Was in Griechenland geschah, konnte nur einmal geschehen; dieselben Verhältnisse kommen in dem ganzen Leben der Menschengattung nicht wieder."³ Es handelt sich hierbei um den historischen Relativismus Herders. Die Tatsache, dass Forsters Schriften in Schillers *Thalia* erschienen sind, zeigt, dass das ästhetische Verständnis Forsters zumindest in Teilen den Zuspruch gefunden hat. Hiervon muss allerdings seine spätere Tätigkeit in Mainz unterschieden werden.

Nicht irgendeine Literaturtheorie, sondern das politische Ziel der Jakobiner legte die Gattungen fest, die die jakobinischen Dichter bevorzugten. Während das Drama in der Regel die Hierarchie der Gattungen anführte, war es bei den Jakobinern die Lyrik, die an erster

¹ Forster: Die Kunst und das Zeitalter. In: Georg Forster's sämtliche Schriften. Bd. 5: Kleine Schriften. 2. Teil. Leipzig 1843, S. 237 (Künftig zitiert: Forster: Die Kunst und das Zeitalter).

² Ebd., S. 244.

³ Ders.: Geschichte der Kunst in England. In: Georg Forster's sämtliche Schriften. Bd. 3: Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius. Leipzig 1843, S. 451.

Stelle stand. In vielerlei Hinsicht waren Lieder und Gedichte geeigneter als Dramen oder Romane. Im Vergleich zu Drama und Roman stellt das Gedicht eine poetische Essenz dar, in welcher der Dichter seine Gedanken und Ideen in äußerst konzentrierter Form zum Ausdruck bringen kann.¹ Gerade dem Roman fehlt diese Möglichkeit. Sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption eines Romans stellte der Zeitfaktor ein Hindernis dar. Die Jakobiner wollten schnellstmöglich eine Revolution herbeiführen. Ein Gedicht konnte, wenn es darauf ankam, in kürzester Zeit entstehen. Zudem war die Lyrik viel geeigneter, die Emotionen der Menschen anzuregen und zum Brodeln zu bringen, um sie in eine revolutionäre Stimmung zu versetzen. Die Adressaten der Jakobiner, nämlich die breite Masse, mussten keinen bestimmten Bildungshintergrund haben, um die jakobinischen Gedichte und Lieder zu verstehen, weil sie nicht irgendetwas Vergangenes oder Transzendentes thematisierten. Das Publikum der Jakobiner musste nicht einmal lesen und schreiben können, weil die Gedichte mündlich weitergegeben werden konnten. Die Lieder konnten in den Straßen gesungen werden und die Massen mitreißen. Nicht ohne Grund wurden die Lieder mit bereits bekannten Melodien verknüpft.² Der Vorteil von Gedichten war zudem der, dass sie einfacher zu verbreiten waren. Man musste nicht darauf warten, dass der Einzelne ins Theater ging oder in die Leihbibliothek, und man war auf keinen Verleger angewiesen. Die Gedichte und Lieder erreichten die Menschen beispielsweise auf Flugblättern.³ Der Aufwand war folglich viel geringer.

4.6.2.1 Die Revolutionsideen in den Werken der Jakobiner

Die Jakobiner waren in erster Linie Publizisten mit demokratisch-republikanischem Gedankengut, die die Revolution in Deutschland propagierten. Ihre Dichtung kreiste deshalb hauptsächlich um die Themen "Despotie", "Knechtschaft", "Freiheit", "Frankreich" usw., d. h., thematisch waren die Jakobiner sehr eingeschränkt. Deshalb trifft man in den Gedichten immer wieder auf die gleichen Begriffe, die die Welt in Unterdrücker und Unterdrückte einteilen: "Despot", "Tyran", "Knecht", "Sklave" usw. Es waren häufig sogar die gleichen Bilder, die den Zustand der Unterdrückung beschrieben. Diese waren äußerst einfach gehalten, damit sie auch jeder verstand.⁴ Ein häufiges Bild war beispielsweise das der Ketten

¹ Vgl. Wiese: Das Wesen der politischen Dichtung, S. 99 f.

² Vgl. Engels, S. 226 ff.

³ Vgl. Stephan, S. 174.

⁴ Vgl. ebd., S. 182.

und Fesseln als Ausdruck der Unterdrückung. Da heißt es z. B. in *Auf die Zerstörung der Bastille* von Eulogius Schneider:

Gefallen ist des Despotismus Kette,
Beglücktes Volk! von Deiner Hand:
Des Fürsten Thron ward dir zur Freiheitsstätte,
Das Königreich zum Vaterland.¹

In einer Ode von Georg Heinrich Sieveking heißt es:

Freie Deutsche, singt die Stunde,
Die der Knechtschaft Ketten brach,
Schwöret Treu dem großen Bunde,²
Unsrer Schwester Frankreich nach.²

Ebenso findet man in dem anonym erschienenen *Bürgerlied der Mainzer*:

Auf Brüder! auf! die Freiheit lacht,
Die Ketten sind entzwei,
Uns hat sie Custine losgemacht,
O Bürger, wir sind frei!³

Im ebenfalls anonym erschienenen *Freiheitsgebet eines Jakobiners* heißt es:

Um die Brüder, deren Ketten
Dort noch klirren, bald zu retten,
Leit uns Frankreich Hand in Hand⁴

Im Brechen der Ketten steckt die klare und für jeden verständliche Aufforderung zur aktiven Auflehnung gegen das ungerechte feudale Herrschaftssystem – der Aufruf zur Revolution. So schreibt Gottlieb Konrad Pfeffel in *Die drei Stände*:

Auf! strecke das gekrümmte Knie,
Zerbrich die Fesseln deiner Glieder! –
Der Sklave tat's; trat neben seine Brüder,
Und ward so groß – und größer noch als sie.⁵

Es existieren unzählige Beispiele, die nach diesem Muster zur Auflehnung gegen Unterdrückung und Ausbeutung und zum Umsturz aufrufen. Auf genau entgegengesetzte und antirevolutionäre Weise heißt es im Vergleich dazu in Schillers *Lied von der Glocke*:

Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit,
Doch wehe, wenn in Flammenbächen
Das glühnde Erz sich selbst befreit!
Blindwüthend mit des Donners Krachen
Zersprengt es das geborstne Haus,
Und wie aus offnem Höllenrachen
Speit es Verderben zündend aus;
Wo rohe Kräfte sinnlos walten,

¹ Schneider, Eulogius: *Auf die Zerstörung der Bastille*. In: *Gedichte*. Frankfurt a. M. 1790, S. 247.

² Sieveking, Georg Heinrich: O. T. In: *Engels*, S. 9.

³ Anonym: *Bürgerlied der Mainzer*. In: *Engels*, S. 53.

⁴ Anonym: *Freiheitsgebet eines Jakobiners*. In: *Engels*, S. 60.

⁵ Pfeffel, Gottlieb Konrad: *Die drei Stände*. In: *Engels*, S. 9 (Künftig zitiert. Pfeffel: *Die drei Stände*).

Da kann sich kein Gebild gestalten,
Wenn sich die Völker selbst befrein,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn.

Weh, wenn sich in dem Schoß der Städte
Der Feuerzunder still gehäuft,
Das Volk, zerreißend seine Kette,
Zur Eigenhilfe schrecklich greift!
Da zerret an der Glocken Strängen
Der Aufruhr, daß sie heulend schallt
Und, nur geweiht zu Friedensklängen,
Die Losung anstimmt zur Gewalt.¹

Auch Schiller ist der Meinung, dass das Volk in Ketten liegt, doch bezieht er ganz klar Position gegen die gewaltsame Auflehnung des Volkes.

Nicht nur das weltliche Herrschaftssystem wurde von den Jakobinern angegriffen, sondern auch die Kirche und ihre Vertreter, die das Volk gleichermaßen unterdrückten. In dem bereits zitierten Gedicht von Pfeffel wird beides angeprangert:

Ein fetter Erzbischof im purpurnen Gewand.
Ein Ritter zeigte sich mit trotzigem Gesichte,
Im Schmucke des Turniers, zu seiner linken Hand.
Sie lehnten beide sich mit lästigem Gewichte
Auf ihren Märtyrer.²

Der Pfaffe war das geistliche Pendant zum Despoten und Tyrannen als Vertreter weltlicher Macht. Immer wieder wurden weltliche und geistliche Herrschaft in einem Zug genannt, wie in der anonymen *Aufmunterung zur Freiheit*:

Und Kirchenmacht und Königsthron
Und Priesterfurcht und Glaube –
Sie sinken hin – mit Schmach und Hohn
Verscharrt man sie zum Staube;
Da faulen, modern sie, ha! ha!
ça ira, ça ira, etc.³

Eine Revolution sollte die Unterdrückung, die sowohl von der weltlichen als auch von der geistlichen Herrschaft ausging, beenden. Deshalb schloss der Appell in den Werken der Jakobiner die Auflehnung gegen Staat und Kirche ein.

Zu den Themen jakobinischer Gedichte gehörte auch das Thema "Frankreich". Man jubelte den Franzosen zu, man spornte sie an und forderte die Deutschen auf, es den Franzosen gleichzutun. So lauten die Titel verschiedener Gedichte beispielsweise: *Trinklied für Brüder der Franken, An Frankreich, Triumph der Franken* usw.

¹ Schiller: Das Lied von der Glocke. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil I, S. 236 f.

² Pfeffel: Die drei Stände, S. 9.

³ Anonym: Aufmunterung zur Freiheit. In: Engels, S. 62.

Nicht nur die Gedichte, sondern auch die Dramen dienten dem vorgegebenen politischen Ziel der Jakobiner und gaben ihre demokratisch-republikanischen Ideen wieder. Sie zeichneten ein klares Bild von gut und böse und waren daher einfach zu verstehen. Die einzelnen Figuren waren entweder Vertreter der Obrigkeit oder aber Träger der Aufklärung und Befürworter einer politischen Veränderung, auch wenn diese nicht immer den radikalen und gewaltbereiten Jakobiner repräsentierten. So bringt etwa die Figur des Advokaten Hof in dem anonym erschienenen Theaterstück *Die Rebellion* die Ideen der Jakobiner wie folgt zum Ausdruck:

Das Volk will allen Mut zusammennehmen, um Sklavenketten zu zerbrechen, Ochsenjoch abzuschütteln und die Hundpeitschen seinen Peinigern aus den Händen zu winden. Menschen wollen Menschen sein, und nicht die Fußschemel von Barbaren, sie wollen sich gute Oberen als Untergebene anvertraut und nicht als eine einträgliche Ware unmenschlichen Pressern übergeben und heimgeschlagen wissen.¹

Hof repräsentiert jedoch weniger den Jakobiner, sondern vielmehr den Humanisten, der versucht, gewaltfrei und im Guten auf die Obrigkeit einzuwirken.² Er schließt Gewaltanwendung aber nicht aus, wenn sich die Herrschenden uneinsichtig zeigen:

[...] man sollte sich nicht wundern, wenn mit den Stimmen auch die Fäuste erhoben würden gegen so manche frevelhafte blutsaugende Unterdrücker, die so gleichsam unter öffentlicher Autorität ihr mächtiges Schinderhandwerk treiben.³

Ähnlich wie Hof bringt auch Schultheiß Meiburg bzw. Schulz in dem ebenfalls anonym erschienenen Theaterstück *Die Aristokraten in Deutschland* die Situation des Volkes zum Ausdruck, das durch sein Leid zur Auflehnung gezwungen und zur Revolution getrieben wird:

Eine Revolution, wie die französische, konnte nur statthaben, wenn *alle Provinzen* durch das ganze große Reich mehr und weniger unter dem Drucke seufzten. Eine oder die andere Landschaft allein konnte so etwas nicht bewirken. Wird aber ein ganzes großes, von der Natur beglücktes Land in den Zustand des kläglichsten Elends gesetzt, so liegt die Schuld sicher an der Regierung.⁴

Das Volk wird nicht als aufrührerischer, wilder Mob und die Revolution nicht als Anwendung blinder und roher Gewalt dargestellt, sondern als letztes Mittel, Unterdrückung und Ungerechtigkeit abzuschütteln, weil die Obrigkeit dem Volk keinen anderen Ausweg lässt.

Die Dramen kritisierten nicht nur das Herrschaftssystem und die Unterdrückung im Allgemeinen, sondern gingen auch auf ganz konkrete Missstände ein. Hierzu gehörten etwa

¹ Anonym: *Die Rebellion*. In: Steiner, S. 257 (Künftig zitiert: *Die Rebellion*).

² Vgl. Steiner, S. 20.

³ *Die Rebellion*, S. 255.

⁴ Anonym: *Die Aristokraten in Deutschland*. In: Steiner, S. 301 (Künftig zitiert: *Die Aristokraten in Deutschland*).

der damals übliche Ämterkauf und –missbrauch.¹ Justizrat Balkener und sein Amtsgehilfe Wald üben in *Die Rebellion* ihr Amt zur persönlichen Bereicherung aus. Sie bestechen einflussreiche Personen und ziehen daraus ihren persönlichen Profit. "Doch [...] was für schöne Prozenten so ein Kapitäälchen bringt, wofür ein ganzes Amt der Schuldner ist. – Sollte es auch noch hundert Louisdore kosten, wir zahlen sie"², ermutigt der Justizrat seinen Gehilfen zum Amtsmissbrauch und legt damit die Praxis der Regierungsvertreter offen. Die Amtsinhaber vertreten hier nicht das Volk, sondern ausschließlich ihr persönliches Interesse. Nicht durch Kompetenz und eigene Leistung, sondern durch die Heirat mit der Tochter des Justizrats möchte sich Wald das Amt aneignen. Die Kritik richtet sich hier gegen den Umstand, dass die Ämter unfähigen Männern übertragen wurden, die sie sich durch Geld oder Verwandtschaftsbeziehungen erschlichen und an denen sie sich auf Kosten des Volkes bereicherten. In *Die Aristokraten in Deutschland* sagt Kaufmann Lembach:

Ist es denn möglich, daß Menschen, denen die Natur eine vernünftige Seele und ein fühlendes Herz [...] gegeben hat, glauben können, ein so kleines Wörtchen vor ihrem Namen mache sie besser als andere, gebe ihnen das Recht, gewisse Ehrenstellen ausschließlich unter sich zu teilen und die, welche kein *von* vor ihre Namen schreiben, mit Geringschätzung zu behandeln! [...] Das Adeln ist ja heutzutage eine Münze geworden, womit die Fürsten,³ in Ermangelung des Geldes, Schulden bezahlen, die sie nicht anders abzutragen wissen.³

Die Kritik richtet sich aber auch ganz konkret gegen die Kirche, vor allem in *Die Aristokraten in Deutschland*, wo Schulz ganz klare Worte an den Geistlichen Hilarius richtet und die Bereicherung der Kirche anprangert:

Wo ist es erhört, daß ein Stand, den Gott eingesetzt hat, den Menschen das Evangelium zu predigen, oder, welches einerlei ist, ihre Pflichten gegen ihn und ihre Nebenmenschen sie zu lehren, durch Ausübung christlicher Tugenden: als Mäßigkeit, Sanftmut, einfachen Lebenswandel, Eintracht usw. sie aufmerksam auf das daraus entspringende Glück zu machen, wo ist es erhört, daß ein solcher Stand seine Pflichten sehr vergißt und nur an irdischen sinnlichen Gegenständen hängt, statt durch tugendhafte Handlungen die Menschheit Tugend zu lehren? Wozu hat der Priester Güter nötig, wenn ihn der Staat besoldet? Hindern ihn diese nicht an der Ausübung seiner so mannigfachen Pflichten?⁴

Und in der anonymen Posse *Der klägliche König* sagt Nathan über sich und seinen geistlichen Stand:

Daß ich der Hofprediger *Nathan* sei,
Beweis' ich mit meinem Wanste frei.
Seitdem ich viel glaub' und wenig tu',

¹ Vgl. Steiner, S. 19.

² *Die Rebellion*, S. 229 f.

³ *Die Aristokraten in Deutschland*, S. 349.

⁴ *Ebd.*, S. 317 f.

Nehm ich mit Gottes Hülff recht zu.¹

Gerade in *Der klägliche König* verschmilzt die weltliche mit der geistlichen Herrschaft in der Gestalt König Davids, dessen Gefolge sich ebenfalls aus biblischen Gestalten zusammensetzt. Der Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Herrschaft ist aufgehoben, weil es im Grunde keinen Unterschied macht, ob das Volk von seinem König oder von der Kirche unterdrückt und ausgebeutet wird. Sämtliche Figuren entstammen dem Alten Testament. Die majestätische Gestalt König Davids aus der Bibel sinkt herab zum kläglichen König mit Militäruniform, Knebelbart, Allongeperücke und altmorgenländischen Schuhen, der zudem an Gicht leidet. Weder sein Äußeres noch seine Konstitution erinnern in irgendeiner Form an den heldenhaften König David. Vielmehr spiegelt sich in ihm der Zustand des verkommenen Herrschaftssystems wider. Auch die anderen Figuren werden in dieser Form trivialisiert: Joab, der mächtige Heerführer Davids, ist Obrist, Nathan ein sich bereichernder Geistlicher, Bathseba, im Alten Testament Davids zweite Frau und Mutter Salomos, eine Mätresse usw. Selbst der Sänger Assaph versteht sich in *Der klägliche König* in erster Linie auf das "Röcheln der Liebe"². In der Trivialisierung der Bibelgestalten spiegelt sich die Kritik der Jakobiner sowohl an der Kirche als auch an der weltlichen Herrschaft in einem wider. David ist hier entsprechend dem Titel ein kläglicher König, dessen Macht bis auf eine repräsentative Rolle geschrumpft ist. Die Fäden der Macht werden von Joab, Nathan und Bathseba gezogen. Doch auch wenn es nicht der König ist, der die Macht innehat, bleibt die Kritik am bestehenden Herrschaftssystem bestehen. Denn den Jakobinern ging es nicht um das einzelne Staatsoberhaupt, sondern um den ganzen Staatsapparat und seine verdorbenen Erscheinungsformen.³ In *Die Aristokraten in Deutschland* wird der französische König sogar in Schutz genommen und die "Haupt- und Nebenräder der französischen Staatsmaschine"⁴, d. h. der ganze Adel, für das Elend verantwortlich gemacht.

Die Werke der Jakobiner benannten die politischen Missstände mit klaren Worten und ohne ästhetische Ausschmückung. Die Missstände beheben konnten sie allerdings nicht. Neben der Frage, ob Literatur grundsätzlich die Möglichkeit bietet, in die Wirklichkeit einzugreifen, ist vor allem die Frage von Bedeutung, wie verbreitet die Werke der Jakobiner überhaupt waren. Denn eine revolutionäre Wirkung der Werke setzt zunächst ihre

¹ Anonym: *Der klägliche Könige*. In: Steiner, S. 363.

² Ebd.

³ Vgl. Steiner, S. 46 f.

⁴ *Die Aristokraten in Deutschland*, S. 301.

Verbreitung voraus. Nimmt man *Die Rebellion* als Beispiel, so ist nicht bekannt, dass es irgendwo aufgeführt wurde, zumal die Theaterzensur alles verbot, was Religion und Staat in irgendeiner Form angriff.¹ Die Zensur konnte in manchen Gebieten Deutschlands sogar jene Stücke treffen, die eine antirevolutionäre Intention hatten, jedoch die Französische Revolution erwähnten. Allein die Erwähnung des Themas genügte, um ihre Aufführung zu verbieten.² Alles in allem brachten die Werke der Jakobiner nicht den gewünschten Erfolg, nämlich eine Revolution. Sie blieben ähnlich wie die schöne Poesie folgenlos. Allerdings waren die Jakobiner realistisch genug zu wissen, dass das Ausbleiben einer Revolution nicht im Versagen der Literatur begründet lag, die nur Wort und nicht Tat darstellt, sondern mit der spezifischen Situation in Deutschland zusammenhing.

Später sollte sich das Ganze in ähnlicher Weise in der Literatur des Jungen Deutschland wiederholen, die ebenfalls vor dem Hintergrund einer Revolution stand, nämlich der französischen Julirevolution von 1830. Der Idealismus von Klassik und Romantik wurde von den Dichtern dieser Bewegung ebenso abgelehnt wie von den Jakobinern, weil ihr Interesse ihrer politischen Gegenwart galt.

Es ist geradezu bezeichnend für die politische Dichtung, dass sie sich bewusst gegen ästhetische Vorgaben stellt und die absolutistische Haltung der Ästhetik ablehnt. In der politischen Dichtung bleibt das Schöne ein literarischer Luxus, während die politische und gesellschaftliche Realität ihr Hauptinteresse darstellt. Hier dominiert das politische Ziel stets das künstlerische, wodurch jede Form politischer Dichtung zwangsläufig mit der Ästhetik brechen muss. Zwar wollten auch die Vertreter des Schönen genau wie die Jakobiner eine politische Veränderung, aber im Gegensatz dazu wollte die Ästhetik die Kunst nicht dazu einsetzen, die Menschen politisch aufzuwiegeln. Die Ästhetik schloss die politische Wirklichkeit aus der Poesie aus und verurteilte zur gleichen Zeit die jakobinische Dichtung, der genau wie der Unterhaltungsliteratur eine ästhetische Qualität abgesprochen wurde.

¹ Vgl. Steiner, S. 22 f.

² Vgl. Hartmann, Horst: Zur Problematik der Selbstzensur in deutschen Dramen zur Französischen Revolution. In: Zensur und Selbstzensur in der Literatur. Hg. v. Peter Brockmeier u. Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1996, S. 95-105, hier S. 96 f.

5. Schlussbetrachtung

Die Betrachtung der neueren Ästhetik und ihres Einflusses auf die Literatur um 1800 hat ergeben, dass die Wirkung der Ästhetik auf die Dichtung und ihre Bedeutung für das Kunstschaffen oftmals überschätzt werden. Am meisten kommt diese Überschätzung in dem von Hermann August Korff geprägten Begriff "Goethezeit" zum Ausdruck, der einen ästhetischen Maßstab beinhaltet und Goethe als literarische Leitfigur jener Zeit suggeriert. Es entsteht der Eindruck, als seien die zahlreichen Werke der Unterhaltungsautoren die Ausnahme, die Klassiker hingegen die Regel gewesen. Die Trivilliteratur war um 1800 jedoch alles andere als eine literarische Randerscheinung. Als Haupterscheinung jener Zeit gelten jedoch generell Klassiker und Romantiker. Daher wird ein Trivialautor wie Kotzebue von der Forschung immer wieder im Kontext der "Goethezeit" aufgegriffen, worauf Titel wie *Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit* von Frithjof Stock oder *Theatergenie zur Goethezeit* von Armin Gebhardt hinweisen. Die literarische Praxis um 1800 wird durch einen solchen Begriff allerdings nicht in ihrer Realität wiedergegeben. Dass aber ein Ausdruck wie "Goethezeit" überhaupt existiert, zeugt von der nachhaltigen Wirkung der Ästhetik auf das literarische Bildungs- und Kulturgut in Deutschland, auch wenn er die literarische Wirklichkeit, wie man anhand der Untersuchung sehen konnte, nicht trifft.

Eine Umsetzung der ästhetischen Forderungen war von Anfang an unrealistisch, denn sie trugen der künstlerischen Praxis keinerlei Rechnung. Man darf hierbei nicht vergessen, dass die Ästhetik in erster Linie eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Schönen darstellt und sich gedanklich mit dem Thema auseinandersetzt, ohne hierbei im Dienste der Kunst zu stehen und dem Kunstschaffen in irgendeiner Form verpflichtet zu sein. Die Ästhetik nahm keine Rücksicht auf die künstlerische Umsetzbarkeit ihrer Vorstellung vom Schönen und der Kunst und fragte nicht nach ihrer Realisierbarkeit. Deshalb stellt sich die Frage, ob die Kluft zwischen künstlerischer Praxis und Ästhetik überhaupt geschlossen werden musste. Vielmehr liefe die Dichtung bei dem Versuch, diese Kluft zu schließen, Gefahr, selbst zur Philosophie zu werden. Wie wenig greifbar die Dichtung für die Ästhetik war, zeigt sich daran, dass sich die ästhetischen Überlegungen oftmals an der bildenden Kunst orientierten, etwa was den Begriff der Nachahmung angeht, und weniger an der Dichtung. Ihre Erwartungen richtete die Ästhetik dennoch hauptsächlich an die Dichter, denn es war in erster Linie die Dichtung, die von den ästhetischen Maßstäben abirren konnte und die von der ästhetischen Revolution erfasst werden sollte, und weniger Malerei oder Musik.

Zwar führte die Ästhetik die Dichtung nicht zum Schönen hin, doch hatte sie in anderer Hinsicht bleibende Spuren in der Dichtung um 1800 hinterlassen, so dass manch ein Werk nur noch mit ästhetischem Hintergrundwissen rezipiert werden konnte. Denn die Dichter, die sich am Diskurs der Ästhetik beteiligten, philosophierten auch in ihren Werken über ästhetische Fragen. Die Thematisierung der Kunst stach deshalb besonders hervor. Das Schöne im Allgemeinen stand hierbei gar nicht im Mittelpunkt des Interesses, sondern sämtliche Fragen, die sich um Kunst und Künstler drehten. Die Ästhetik schrieb der Dichtung geradezu vor, von Kunst zu handeln und sich mit sich selbst auseinander zu setzen, um schließlich zur reflexiven Poesie zu werden. Manche sahen die Aufgabe der Dichtung nur noch darin, sich selbst zu bespiegeln. Dichter, deren Interesse durch die Ästhetik geweckt wurde, wollten hinter das Geheimnis ihres Schaffens blicken. Das Resultat dessen war eine Dichtung, die viel Kunst- und Literaturtheorie enthielt. Das machte sie oftmals nicht zu einer schönen, sondern zu einer philosophischen Poesie. Letztlich fand also nicht das Schöne durch die Ästhetik Einzug in die Literatur, sondern das Philosophische. Dieser philosophische Zug der deutschen Dichtung stellte nicht die Erfüllung ästhetischer Maßstäbe dar, sondern war, wie die Ästhetik selbst, eine Suche nach diesen.

Es wurde gezeigt, dass durch Anstöße der Ästhetik "Kunst" und "Künstler" verstärkt dichterisch behandelt und zum Gegenstand von Dichtung wurden. Maler, Dichter und Tonkünstler schienen die einzig wahre Sicht auf die Welt mitzubringen und sollten die Menschheit aus ihrem gesellschaftlichen und politischen Tief herausführen. Aus politischem Pessimismus heraus legte die Ästhetik die Rettung der Menschheit in die Hände der Künstler. Die Dichter führten aber weder eine ästhetische Revolution herbei, noch konnte die Dichtung sonst irgendwie auf die Gesellschaft wirken. Dies gilt nicht nur für die schöne, sondern auch für die politische Dichtung. Jedoch gingen die jakobinischen Dichter ohnehin nicht davon aus, dass Dichtung allein der Auslöser einer Revolution sein könnte. Dichtung ist grundsätzlich nicht in der Lage, die Grenze zwischen dem ästhetischen Bereich und der Realität aufzuheben. Die Dichter verhielten sich diesbezüglich jedoch ambivalent. Deutlich wurde dies an Schillers Haltung, der zwar die politische Veränderung auf ästhetischem Weg herbeiführen will, das Ideal aber auf den ästhetischen Schein beschränkt und die bemängelte Wirklichkeit aus der Kunst heraushalten will.

Da die Ästhetik alle Hoffnung auf Kunst und Künstler setzte, entlud sich die Enttäuschung über den geringen Kunsteinfluss auf die Wirklichkeit vor allem gegen das

Publikum, dem die Ästhetik sein grenzenloses Unterhaltungsbedürfnis zum Vorwurf machte. Das Scheitern einer ästhetischen Erziehung des Menschen wurde nicht nur auf das Verhalten der Dichter zurückgeführt, die das Schöne nicht mehr in ihrer Poesie umsetzten, sondern auch auf das Publikum, das nichts von einer ästhetischen Bildung wissen wollte und die Autoren durch sein Verhalten zur Unterhaltungsliteratur motivierte. Deshalb war das Publikum mit seinem "schlechten" Geschmack immer wieder Thema der Ästhetik. Gerade im Publikum spiegelte sich die Fehleinschätzung der Ästhetik wider. Sie hatte sich einen idealen Rezipienten konstruiert, den es in der Realität nicht gab. Der große Erfolg der Unterhaltungsliteratur führte jede Vorstellung der Ästhetik von einer ästhetischen Erziehbarkeit des Publikums ad absurdum. Es war schwieriger, das Publikum für eine schöne Dichtung zu gewinnen, als die Dichter dazu zu animieren, schöne Dichtung hervorzubringen. Denn was nützt eine schöne Dichtung, wenn sie von niemandem rezipiert wird? Die Ästhetik konnte also weder auf die Literaturproduktion noch auf die -rezeption in der von ihr erhofften Weise Einfluss nehmen und ästhetische Ziele verwirklichen.

Ohnehin war die Ästhetik nicht in der Lage zu klären, was das Schöne tatsächlich ist. Ist es ein reines Empfinden im Subjekt oder eine objektive Eigenschaft von Dingen und Kunstwerken? Ist es überhaupt eine Frage der Kunst? Immer wieder wurde das Schöne aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, aber eine klare, d. h. einhellige Definition des Schönen existiert nicht, auch wenn sich Ästhetiker lange darum bemühten.

Allerdings konnte die Ästhetik klar benennen, dass es eine schöne Poesie gab, nämlich die Poesie der griechischen Antike. Die Kunst der Moderne wurde nur noch an der Kunst der Antike gemessen und beurteilt. Im Grunde war die Antike nur ein Notbehelf, weil das Schöne als Begriff schwer zu definieren war und man anhand der griechischen Kunst veranschaulichen konnte, was man mit dem Schönen meinte. Aber auch der Anspruch, sich an der Antike zu orientieren, war nicht konkret und beschränkte sich auf den "griechischen Geist", der nachgeahmt werden sollte. Besonders hilfreich war dieser Anspruch nicht, denn was es genau heißt, im griechischen Geist zu dichten, ohne den Fehler zu begehen, die Griechen dabei zu kopieren, konnte die Ästhetik nicht beantworten.

Am meisten konzentrierte sich die Ästhetik auf die Mythologie der Antike, die als Hauptmerkmal der antiken Kunst hervorgehoben wurde. Es wurde für die Moderne konstatiert, dass das Fehlen einer Mythologie zugleich für das Fehlen des Schönen in der

Dichtung verantwortlich sei. Mythologie und Schönheit wurden auf diese Weise miteinander verknüpft. Daher forderte die Ästhetik immer wieder die Hervorbringung einer Mythologie für die Moderne. Die Hinwendung zur Mythologie und die dadurch beabsichtigte Annäherung an die Antike stellten einen Versuch dar, das Niveau der Dichtung anzuheben. Die Mythologie sollte dazu beitragen, das Schöne wieder in die Dichtung einzuführen. Eine schöne Dichtung im griechischen Geist ist dadurch nicht entstanden. Dafür aber fand die antike Mythologie Einzug in die Dichtung um 1800 und vermischte sich mit Ideen der Moderne. Die Mythologie hatte aber in der Moderne keine religiöse Bedeutung mehr wie in der Antike und stellte auch keine Erklärung mehr für die Vorgänge in der Welt dar, sondern war nur noch von ästhetischer Relevanz und sollte die Dichtung lediglich aufwerten. Dem modernen Publikum war sie nicht mehr vertraut wie dem antiken, gerade weil sie ihren religiösen Sinn verloren hatte und nicht mehr Teil des öffentlichen Lebens war. Eine solche Dichtung wurde zwangsläufig zu einer Dichtung für Gebildete.

Die Ästhetik musste vor allem gegen die Unterhaltungsliteratur ankämpfen. Die Trivialautoren zeigten sich ästhetisch uneinsichtig. An ihnen ist die Ästhetik in der literarischen Praxis hauptsächlich gescheitert, denn was bringt eine Definition des Schönen und die damit verbundene Beschäftigung mit der Antike, wenn die Mehrheit der Autoren die daraus hervorgehenden ästhetischen Maßstäbe ignoriert. Vor allem die Masse der Trivilliteratur machte die Kluft zwischen der ästhetischen Theorie und der literarischen Praxis aus. Die Dichter waren gegen die Trivialautoren nicht konkurrenzfähig, denn sie ließen sich auf keinen Kompromiss zwischen dem Schönen und dem Vergnügen ein. Der Standpunkt der Ästhetik bestand in der Unvereinbarkeit beider. Man kann es als Fehler der Ästhetik auslegen, dass sie Vergnügen und Unterhaltung kategorisch ablehnte und eine Dichtung vorschrieb, die sich davon distanziert. Eine Divergenz zwischen ästhetischem Anspruch und literarischer Praxis ist daher auch auf eine Diskrepanz zwischen Ästhetik und Publikumsgeschmack zurückzuführen, den die Mehrheit der Autoren nicht ignorieren wollte.

Zum ästhetischen Problem wurde auch der Dilettantismus. Hierbei geht es nicht darum, dass ein Autor ohne den Einsatz ästhetischer Mittel schreibt, um die Rezipienten zu unterhalten, sondern dass ein Dilettant durchaus bemüht ist, den großen Dichtern nachzueifern, jedoch aufgrund mangelnder Kompetenz kein Kunstwerk zustande bringt. Ein Dilettant will in der Regel kein Trivialautor, sondern ein wahrer Dichter sein, besitzt jedoch kein Genie, wie es die Ästhetik ausdrückte. Sie behandelte diesen Aspekt als

Dilettantismusproblem, das zu jenen Problemen zählte, die sie zwar benennen, die sie aber, wie so viele andere unerwünschte Erscheinungen in der Literatur, nicht einstellen konnte und die den Erfolg des ästhetischen Projekts gefährdeten.

Im Kern lässt sich sagen, dass die Ästhetik wenig Einfluss auf die Literaturlandschaft im Allgemeinen nehmen konnte. Sie konnte die Literaturproduktion nicht ihrem Diktat unterwerfen und zu einer ausnahmslos schönen Poesie hinleiten, aber sie prägte und formte einen Teil der Literatur um 1800. Das Interesse der Gegenwart an dieser Literatur ergibt sich aus dem Umstand, dass sie im Kontext der Ästhetik um 1800 entstanden ist. Was heute in Deutschland als literarisches Bildungs- und Kulturgut gilt, findet seine Prägung in der Ästhetik um 1800. Dass es nicht Kotzebue und Iffland sind, die dazu zählen, sondern vor allem Klassiker und Romantiker, zeugt von der anhaltenden Wirkung der Ästhetik auf das literarische Bewusstsein. Sie hat, auch wenn sie keine umfassende Verbesserung der literarischen Praxis um 1800 bewirkt hat, ein bestimmtes Verständnis von Literatur geprägt, das noch immer anhält.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4.2. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt a. M. 1972.

Bürgers Werke in einem Band. Hg. v. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar 1962.

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. v. Emil Staiger. Frankfurt a. M. 1966.

Forster, Johann Georg: Johann Georg Forster's Briefwechsel. Nebst einigen Nachrichten von seinem Leben. 2 Bde. Hg. v. Th[erese] H[uber], geb. H[eyne]. Bd. 1. Leipzig 1829.

Ders.: Georg Forster's sämtliche Schriften. 9 Bde. Hg. v. dessen Tochter u. begleitet mit einer Charakteristik Forster's von G. G. Gervinus. Bd. 3: Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius. Leipzig 1843.

Ders.: Georg Forster's sämtliche Schriften. 9 Bde. Hg. v. dessen Tochter u. begleitet mit einer Charakteristik Forster's von G. G. Gervinus. Bd. 5: Kleine Schriften. 2. Teil. Leipzig 1843.

Goethe, Johann Wolfgang v.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. 24 Bde. u. 3 Erg.-Bde. Hg. v. Ernst Beutler. Bd. 11: Italienische Reise. Annalen. 2. Aufl. Zürich 1962.

Ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. 24 Bde. u. 3 Erg.-Bde. Hg. v. Ernst Beutler. Bd. 21: Briefe der Jahre 1814-1832. 2. Aufl. Zürich 1965.

Ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. 24 Bde. u. 3 Erg.-Bde. Hg. v. Ernst Beutler. Bd. 24: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Zürich 1948.

Ders.: Gesamtausgabe der Werke und Schriften. 22 Bde. Abt. I: Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe. Bd. 1: Gedichte. Stuttgart o. J.

Ders.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 5: Dramatische Dichtungen. 3. Bd. Hg. v. Josef Kunz. 7. Aufl. Hamburg 1966.

Ders.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. 3. Aufl. Hamburg 1958.

Ders.: Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. v. Hendrik Birus. Abt. I, Bd. 14: Aus meine Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M. 1986 (= Bibliothek deutscher Klassiker 15).

Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. Hg. v. Karl Richter. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. München 1988.

Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. Hg. v. Karl Richter. Bd. 6.2: Weimarer Klassik. 1798-1806 (2). Hg. v. Victor Lange. München 1988.

Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. Hg. v. Karl Richter. Bd. 12: Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden. Hg. v. Hans J. Becker. München 1989.

Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. Hg. v. Karl Richter. Bd. 20.1: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832. Text 1799-1827. Hg. v. Hans-Günter Ottenberg u. Edith Zehm. München 1991.

Hardenberg, Friedrich v.: Novalis. Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg. 6 Bde. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. 4: Tagebücher, Briefwechsel, zeitgenössische Zeugnisse. Hg. v. Richard Samuel. 2., nach der Hs. erg., erw. u. verb. Aufl. Stuttgart 1975.

Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Hg. v. Richard Samuel. München 1978.

Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. v. Hans-Joachim Mähl. München 1978.

Hauff, Wilhelm: Wilhelm Hauffs Sämtliche Werke. 10 Bde. Bd. 1. Stuttgart 1837.

Herder, Johann Gottfried: Herders sämtliche Werke. 33 Bde. Hg. v. Bernhard Suphan. Bd. 4: Kritische Wälder. Hildesheim o. J. (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1878).

Ders.: Herders sämtliche Werke. 33 Bde. Hg. v. Bernhard Suphan. Bd. 18: Briefe zur Beförderung der Humanität. Hg. v. Bernhard Suphan. Hildesheim 1967 (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1883).

Ders.: Herders sämtliche Werke. 33 Bde. Hg. v. Bernhard Suphan. Bd. 22: Kalligone. Hildesheim 1967 (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1880).

Ders.: Werke. 10 Bde. Hg. v. Günter Arnold. Bd. 10: Adrastea (Auswahl). Hg. v. Günter Arnold. Frankfurt a. M. 2000 (= Bibliothek deutscher Klassiker 170).

Ders.: Werke. 3 Bde. Hg. v. Wolfgang Pross. Bd. 1: Herder und der Sturm und Drang. 1764-1774. Darmstadt 1984.

Hoffmann, E. T. A.: Poetische Werke. Mit Federzeichnungen von Walter Wellenstein. 12 Bde. Bd. 9: Lebensansichten des Katers Murr. Berlin 1960.

Ders.: Sämtliche poetischen Werke. 3 Bde. Hg. v. Hannsludwig Geiger. Bd. 1: Phantasiestücke. Elixiere. Nachstücke. Leiden eines Theaterdirektors. Klein Zaches. Berlin u. Darmstadt 1963.

Ders.: Sämtliche poetischen Werke. 3 Bde. Hg. v. Hannsludwig Geiger. Bd. 2: Die Serapionsbrüder. Prinzessin Brambilla. Berlin u. Darmstadt 1963.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Hg. v. Friedrich Beissner. Frankfurt a. M. u. a. 1961.

Ders.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hg. v. Friedrich Beissner. Bd. 1, Hälfte I: Gedichte bis 1800. Text. Stuttgart 1946.

Ders.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hg. v. Friedrich Beissner. Bd. 2, Hälfte I: Gedichte nach 1800. Text. Stuttgart 1951.

Ders.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hg. v. Friedrich Beissner. Bd. 4, Hälfte I: Der Tod des Empedokles. Aufsätze. Text und Erläuterungen. Stuttgart 1961.

Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Hg. v. Michael Knaupp. Bd. 1. München u. Wien 1992.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hamburg 1974 (= Philosophische Bibliothek 39 a).

Laukhardt, Friedrich Christian: Literatur als moralische Gegenmacht (1799). In: Theorie der politischen Dichtung. Neunzehn Aufsätze. Hg. v. Peter Stein. München 1973 (= Nymphenburger Texte zur Wissenschaft 13), S. 55-61.

Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Vollständiger Text nach der Erstausgabe (1785-1790). Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Klaus Detlef Müller. München 1971 (= Die Fundgrube 52).

Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Krit. Ausg. Hg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke 7).

Richter, Johann Paul Friedrich: Jean Pauls sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausg. Hg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Abt. I, Bd. 11: Vorschule der Aesthetik. Weimar 1935. Fotomechan. Nachdr. Leipzig 1980.

Ders.: Werke. 6 Bde. Hg. v. Norbert Miller. Abt. I, Bd. 4: Kleinere erzählende Schriften 1796-1801. München 1962.

Ders.: Werke. 6 Bde. Hg. v. Norbert Miller. Abt. I, Bd. 5: Vorschule der Ästhetik – Levana oder Erziehlehre – Politische Schriften. München 1967.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph v.: Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke. 14 Bde. 1. Abt., Bd. 3: 1799.1800. Stuttgart u. Augsburg 1858.

Schiller, Friedrich v.: Sämtliche Werke. 5 Bde. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften. 3. Aufl. München 1962.

Ders.: Schillers sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. 16 Bde. Hg. v. Eduard Hellen. Bd. 13: Historische Schriften. Mit Einleitung und Anmerkungen von Richard Fester. 1. Teil. Stuttgart u. Berlin o. J.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799. Hg. v. Julius Petersen u. Friedrich Reißner. Weimar 1943. Unveränd. Nachdr. Leipzig 1968.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 2, Teil I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlaß. (Text). Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1983.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 10: Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 20: Philosophische Schriften. 1. Teil. Hg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1962. Unveränd. fotomechan. Nachdr. o. O. 1986.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 22: Vermischte Schriften. Hg. v. Herbert Meyer. Weimar 1958.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 25: Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.1.1788-28.2.1790. Hg. v. Eberhard Haufe. Weimar 1979.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 26: Briefwechsel. Briefe 1790-1794. 1.3.1790-17.5.1794. Hg. v. Edith u. Horst Nahler. Weimar 1992.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 28: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1969.

Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Hg. v. Julius Petersen. Bd. 29: Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.11.1796-31.10.1798. Hg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar 1977.

Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. 12 Bde. Hg. v. Eduard Böcking. Bd. 8: Vermischte und kritische Schriften. Bd. 2. Hildesheim 1971 (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1846).

Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften. Hg. v. Wolfdietrich Rasch. 2., erw. Aufl. München 1964.

Schneider, Eulogius: Gedichte. Frankfurt a. M. 1790.

Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe. Stuttgart 1966 (= Universal-Bibliothek 8715-21).

Ders.: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Hg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen v. Marianne Thalmann. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen. München 1978.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. Heidelberg 1967.

Sekundärliteratur:

Albertsen, Leif Ludwig: Neuere deutsche Metrik. Bern u. a. 1984 (= Germanistische Lehrbuchsammlung 55 b).

Allkemper, Alo: Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz. München 1990.

Andersen, Jørn Erslev: Poetik und Fragment. Hölderlin-Studien. Würzburg 1997.

Baeumer, Max L.: Die zeitgeschichtliche Funktion des Dionysischen Topos in der romantischen Dichtung. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien. Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart 1969, S. 265-283.

Baierl, Redmer: Transzendenz. Weltvertrauen und Weltverfehlung bei Jean Paul. Tübinger Diss. Würzburg 1992 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 74).

Barth, Andreas: Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Tübinger Diss. Heidelberg 2001 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 14).

Bassermann-Jordan, Gabriele von: "Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter ...". Die Figur der Diotima in Hölderlins Lyrik und im *Hyperion*-Projekt: Theorie und dichterische Praxis. Münchner Diss. Würzburg 2004 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 473).

Baur, Ernst: Johann Gottfried Herder. Leben und Werk. Stuttgart 1960 (= Urban-Bücher 48).

Beaujean, Marion: Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans. Kölner Diss. Bonn 1964 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 22).

Becker-Adden, Meike: Nahtstellen. Strukturelle Analogien der *Kreisleriana* von E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann. Dortmunder Diss. Bielefeld 2006.

Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin 1992 (= Sammlung Göschen 2807).

Berend, Eduard: Jean Pauls Ästhetik. Hildesheim 1978 (= Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1909) (= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 35).

Berg, Robert Jan: Objektiver Idealismus und Voluntarismus in der Metaphysik Schellings und Schopenhauers. Münsterische Diss. Würzburg 2003 (= Epistemata. Reihe Philosophie 1979).

Bernauer, Joachim: "Schöne Welt, wo bist du?". Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. Berliner Diss. Berlin 1995 (= Philologische Studien und Quellen 138).

Binder, Wolfgang: Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk. In: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. v. Klaus L. Berghahn u. Reinhold Grimm. Darmstadt 1972 (= Wege der Forschung 323), S. 206-232.

Ders.: Die Begriffe "Naiv" und "Sentimentalisch" und Schillers Drama. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4 (1960), S. 140-157.

Boettcher, Magdalena: Eine andere Ordnung der Dinge. Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800. Münchner Diss. Würzburg 1998 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 236).

Bollacher, Martin: Die heilige Kunst. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: Was aber *bleibt* stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit. Hg. v. Gerhard vom Hofe u. a. München 1986, S. 105-120.

Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche. Weinheim 1994.

Born-Wagendorf, Monika: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft. Untersuchungen zu *Anton Reiser* und *Wilhelm Meister*. Pfaffenweiler 1989 (= Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 15).

Borries, Erika u. Ernst v.: Zwischen Klassik und Romantik: Hölderlin, Kleist, Jean Paul. 2. Aufl. München 1997.

Bosco, Carmela Lorella Ausilia: "Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen". Deutsche Antikebilder (1755-1875). Diss. masch. Berlin 2001.

Brauers, Claudia: Perspektiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie. Die freie Religion der Kunst und ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche. Berlin 1996 (= Philologische Studien und Quellen 139).

Brinkmann, Richard: Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. In: DVjs 32 (1958), S. 344-371.

Bürger, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1990 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 419).

Cambi, Fabricio: "Geist" und "Witz" in der Ästhetik Jean Pauls. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 29 (1994), S. 93-110.

Catholy, Eckehard: Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur "Theatromanie" der Goethezeit. In: Euphorion 45 (1950), S. 100-123.

Costazza, Alessandro: Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern 1999 (= IRIS 13).

Ders.: Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern 1996 (= IRIS 10).

Ders.: "Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt/ Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,/ Das malerische Tal – auf einmal zeigt." Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*. In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans Jürgen Schings. Hg. v. Peter-André Alt u. a. Würzburg 2002, S. 239-273.

Dahnke, Hans-Dietrich: Die Debatte um *Die Götter Griechenlands*. In: Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Bd. 1. Hg. v. Hans-Dietrich Dahnke u. Bernd Leistner. Weimar 1989, S. 193-269.

Dainat, Holger: Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland. Bielefelder Diss. Tübingen 1996 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 55).

David, Claude: Ordnung des Kunstwerks. Aufsätze zur deutschsprachigen Literatur zwischen Goethe und Kafka. Göttingen 1983.

Deibl, Maria: Die Gestalt des bildenden Künstlers in der romantischen Dichtung. Diss. masch. Wien 1954.

Destro, Alberto: Der Schönheit Ruhm. Zur Sinnfunktion literarischer Aneignung antiker mythologischer Gestalten zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800. Hg. v. Dieter Burdorf u. Wolfgang Schweickard unter Mitarbeit v. Annette Gerstenberg. Tübingen u. a. 1998, S. 93-102.

Dreisbach, Elke: Goethes *Achilleis*. Bonner Diss. Heidelberg 1994 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 130).

Düsing, Wolfgang: Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text, Materialien, Kommentar. München 1981 (= Literatur-Kommentare 17).

Eckle, Jutta: "Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir". Studien zu Johann Wolfgang von Goethes Wilhelm Meisters theatralische Sendung und Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Freiburger Diss. Würzburg 2003 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften 435).

Eigenmann, Susanne: Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert. Weimar 1994.

Engels, Hans-Werner: Gedichte und Lieder deutscher Jakobiner. Stuttgart 1971 (= Deutsche revolutionäre Demokraten 1).

Ennen, Jörg: Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists. Münsterische Diss. Münster 1998 (= Zeit und Text. Münsterische Studien zur neueren Literatur 13).

Ettelt, Wilhelm: E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und Mensch. Würzburg 1981.

Fasel, Christoph: Herder und das klassische Weimar. Kultur und Gesellschaft 1789-1803. Münchener Diss. Frankfurt a. M. 1988 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1064).

Foltin, Hans Friedrich/ Herdis Köhler: *Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann*. Ein Beispiel für frühe Trivialliteratur: In: Lesekultur. Populäre Lesestoffe von Gutenberg bis zum Internet.

Hg. v. Petra Bohnsack u. Hans-Friedrich Foltin, Marburg 1999 (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg 93), S. 99-110.

Freier, Hans: Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst. Frankfurter Mag.-Arb. Stuttgart 1973.

Frenzel, Herbert A. u. Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. 2 Bde. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. 31. Aufl. München 1998.

Frey, Marianne: Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffman. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung. Berner Diss. Bern 1970.

Gebauer, Gunter: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek b. Hamburg 1992.

Gaier, Ulrich: Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen u. Basel 1993 (= Uni-Taschenbücher 1731).

Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 12 Bde. Hg. v. Helmut de Boor u. Richard Newald. Bd. 7: Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil I: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1806. München 1983.

Gethmann-Siefert, Annemarie: Einführung in die Ästhetik. München 1995 (= Uni-Taschenbücher 1875).

Giese, Armin: Die Phantasie bei Ludwig Tieck – ihre Bedeutung für den Menschen und sein Werk. Diss. masch. Hamburg 1973.

Gille, Klaus F.: Schillers Rezension *Über Bürgers Gedichte* im Lichte der zeitgenössischen Bürgerkritik. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hg. v. Alexander v. Bormann. Tübingen 1976, S. 174-191.

Ders.: Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur. Gesammelte Aufsätze zu Goethe und seiner Zeit. Berlin 1998.

Girschner, Gabriele: Goethes *Tasso*. Klassizismus als ästhetische Regression. Königstein/Ts. 1981 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft 53).

Glaser, Horst Albert: Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. (= Dichtung und Erkenntnis 9).

Gockel, Heinz: Zur neuen Mythologie der Romantik. In: Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Hg. v. H. Holzhey u. W. Jaeschke. Hamburg 1990 (= Philosophisch-literarische Streitsachen 1), S. 128-136.

Grab, Walter: Leben und Werk norddeutscher Jakobiner. Stuttgart 1973 (= Deutsche revolutionäre Demokraten 5).

Grewe, Cordula: Mignon als Allegorie des Poetischen: Goetherezeption und Kunsttheorie in der deutschen Malerei der Spätromantik. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2002 (= Stiftung für Romantikforschung 21), S. 307-343.

Gross, Michael: Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik. Frankfurter Diss. Hildesheim 1994 (= Germanistische Texte und Studien 45).

Grosse-Brockhoff, Annelen: Das Konzept des Klassischen bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Bonner Diss. Köln 1981 (= Böhlau forum litterarum 11).

Hartje, Ulrich. Trivilliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755-1799). Hamburger Diss., Frankfurt a. M. u. a. 1995 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1535).

Hartmann, Horst: Zur Problematik der Selbstzensur in deutschen Dramen zur Französischen Revolution. In: Zensur und Selbstzensur in der Literatur. Hg. v. Peter Brockmeier u. Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1996, S. 95-105.

Haslinger, Josef: Die Ästhetik des Novalis. Königstein/Ts. 1981 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 5).

Hausdörfer, Sabine: Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik. Berliner Diss. Heidelberg 1987 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 78).

Hecken, Thomas: Witz als Metapher. Der Witz-Begriff in der Poetik und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts. Bochumer Habil.-Schr. Tübingen 2005.

Heine, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffman. Bonn 1974 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 144).

Heinz, Andrea: *Ion* – Der Weimarer Theaterskandal des Jahres 1802. Die Stellung zum antiken Mythos als Scheidepunkt der literarischen Partei. In: Komparatistik als Arbeit am Mythos. Hg. v. Monika Schmitz-Emans u. Uwe Lindemann. Heidelberg 2004 (= Hermeia. Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 6), S. 123-137.

Hinck, Walter: Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart. 100 Gedichte mit Interpretationen. Göttingen 2000.

Hinderer, Walter: Konzepte einer sentimentalischen Operation. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996 (= Universal-Bibliothek 9473), S. 128-148.

Ders.: Versuch über Begriff und Theorie politischer Lyrik. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2007, S. 11-46.

Hoinkis, Tim: Lektüre, Ironie, Erlebnis. System- und medientheoretische Analysen zur literarischen Ästhetik der Romantik. Diss. masch. Bochum 1997.

Jacobs, Jürgen: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972.

Jaeschke, Walter: Ästhetische Revolution. Stichworte zur Einführung. In: Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Hg. v. H. Holzhey u. W. Jaeschke. Hamburg 1990 (= Philosophisch-literarische Streitsachen 1), S. 1-11.

Janke, Wolfgang: Fichte. Sein und Reflexion – Grundlagen der kritischen Vernunft. Berlin 1970.

Japp, Uwe: Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Die Prosa Ludwig Tiecks. Hg. v. Detlef Kremer. Bielefeld 2005 (= Münsterische Arbeiten zur Internationalen Literatur 1), S. 35-52.

Jung, Werner: Kleine Geschichte der Poetik. Hamburg 1997.

Ders.: Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik. Hamburg 1995.

Jurgensen, Manfred: Symbol als Idee. Studien zu Goethes Ästhetik. Züricher Diss. Bern 1968.

Karoli, Christel: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik. Münchner Diss. Bonn 1968 (= Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 48).

Keppel-Kriems, Karin: Mignon und Harfner in Goethes *Wilhelm Meister*. Eine geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Untersuchung zu Begriff und Gestaltung des Naiven. Frankfurt. a. M. u. a. 1986 (= Marburger germanistische Studien 7).

Klein, Albert: Die Krise des Unterhaltungsromans im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der ästhetisch geringwertigen Literatur. Bochumer Diss. Bonn 1969 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 84).

Knatz, Lothar: Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie. Bremer Habil.-Schrift. Würzburg 1999.

Koopmann, Helmut: Poetischer Rückruf. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996 (= Universal-Bibliothek 9473), S. 70-83.

Krause, Markus: Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Produktion und Rezeption. Bonner Diss. Bonn 1982 (= Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit 5).

Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart 2001.

Kunst und Kunsterkenntnis: Grundlagen einer neuen Ästhetik. Aufsätze und Vorträge. Hg. v. Rudolf Steiner. Dornach 1995.

Landfester, Ulrike: "... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...". Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des *Spiel im Spiel*-Dramas. In: Ludwig Tieck.

Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hg. v. Walter Schmitz. Tübingen 1997, S. 101-133.

Lange, Victor: Das Schöne und die Fantasie. Zu Goethes ästhetischer Theorie. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. v. Wilfried Barner. Stuttgart 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), 205-220.

Lienhard, Johanna: Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen. Zürich u. München 1978 (= Züricher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 49).

Lippuner, Heinz: Wackenroder, Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Aesthetik. Zürich 1965.

Loheide, Bernward: Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantischen Diskurs. Münsterische Diss. Amsterdam u. a. 2000 (= Fichte-Studien-Supplementa 13).

Lohse, Nikolaus: Dichtung und Theorie. Der Entwurf einer dichterischen Transzendentalpoetik in den Fragmenten des Novalis. Bonner Diss. Heidelberg 1988 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 81).

Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Hamburger Diss. Heidelberg 1965 (= Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte 7).

Mahoney, Dennis F.: Friedrich von Hardenberg (Novalis). Weimar 2001 (= Sammlung Metzler 336).

Mahr, Johannes, Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. München 1970.

Marcuse, Herbert: Schriften. 9 Bde. Bd. 1: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Frankfurt a. M. 1978.

Marquard, Odo: Kant und die Wende zur Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 16 (1962), S. 231-243 u. S. 363-374.

Matzner, Johanna: Die Landschaft in Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*. Ein Beitrag zu den Kunstanschauungen der Berliner Frühromantik und der Dresdner Maler Ph. O. Runge und C. D. Friedrich. Diss. masch. Heidelberg 1971.

Maurer, Doris: August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges. Konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik. Bonner Diss. Bonn 1979 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 34).

Mennemeier, Franz Norbert: Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie. Gießener Habil.-Schr. München 1971.

Meyer, Heinz: Kunst, Wahrheit und Sittlichkeit. Hildesheim 1989 (= Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie. Kleine Reihe 9).

Michelsen, Peter: Wilhelm Meister liest Shakespeare. In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. v. Peter-André Alt u. a. Würzburg 2002, S. 343-356.

Mieth, Günter: Friedrich Hölderlin. Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution. 2. Aufl. Würzburg 2001.

Ders.: Friedrich Hölderlin. Zeit und Schicksal. Vorträge 1962-2006. Würzburg 2007.

Müller, Götz: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Würzburg 1996.

Ders.: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Würzburger Diss. Tübingen 1983 (= Studien zur deutschen Literatur 73).

Neuhaus, Stefan: Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung. Göttingen 2002.

Naumann, Dietrich: Literaturtheorie und Geschichtsphilosophie. Teil I: Aufklärung, Romantik, Idealismus. Stuttgart 1979 (= Sammlung Metzler 184).

Neumann, Michael: Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche. Münsterische Habil.-Schr. Frankfurt a. M. 1991 (= Das Abendland. Forschungen zur Geistesgeschichte europäischen Geisteslebens. Neue Folge 19).

Nusser, Peter: Trivilliteratur. Stuttgart 1991 (= Sammlung Metzler 269).

Osinski, Jutta: Psychologie und Ästhetik bei Karl Philipp Moritz. In: Karl Philipp Moritz im 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Internationale Fachtagung vom 23.-25. September 1993 in Berlin. Hg. v. Martin Fontius und Anneliese Klingenberg. Tübingen 1995, S. 201-214.

Osterkamp, Ernst: Das Schöne in Mnemosynes Schoß. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996 (= Universal-Bibliothek 9473), S. 282-297.

Pelzer, Barthold: Schillers *Die Künstler*. Ein Gedicht im Spannungsfeld unterschiedlicher Erkenntnismodi. Kunst – Geschichte – Wissenschaft. In: Wissenschaft – Technik – Kunst. Interpretation – Strukturen – Wechselwirkungen. Hg. v. Eberhard Knoblauch. Wiesbaden 1997, S. 165-181.

Pestalozzi, Karl: Anton Reiser als Leser. In: Karl Philipp Moritz. Literaturwissenschaftliche, linguistische und psychologische Lektüren. Hg. v. Annelies Häcki Buhofer. Tübingen u. a. 1994 (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 67), S. 115-128.

Ders.: Die suggestive Wirkung der Kunst. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996 (= Universal-Bibliothek 9473), S. 223-236.

Ders.: Tieck. Der gestiefelte Kater. In: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1977, S. 110-126.

Ders.: "Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit." Lavater und die schöne Gräfin Branconi. In: Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Hg. v. Richard Fisher. Frankfurt a. M. 1995 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 52).

Petersen, H. Jürgen: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin 2006.

Pieper, Heike: Schillers Projekt eines menschlichen Menschen. Eine Interpretation der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* von Friedrich Schiller. Bielefelder Diss. Lage 1997.

Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992.

Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. 2 Bde. Bd. 1: Von Kant bis Hegel. Opladen 1993.

Ders.: Ästhetische Lesarten oder die Überforderung der Literatur durch die Philosophie. In: Ästhetik im Prozess. Hg. v. Gerhard Rupp. Opladen 1998, S. 27-52.

Ders.: Motto und Mode. Anmerkungen zum literarhistorischen Ort Wilhelm Hauffs. In: Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft. In Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft. Hg. v. Ernst Osterkamp u. a. Göttingen 2005, S. 38-51.

Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.

Polaschegg, Andrea: Hauff im Fokus. Eine Einleitung. In: Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft. In Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft. Hg. v. Ernst Osterkamp u. a. Göttingen 2005, S. 7-20.

Polledri, Elena: "... immer besteht ein Maas". Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk. Würzburg 2002 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 418).

Pott, Sandra: Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Hamburger Habil.-Schrift. Berlin 2004.

Prang, Helmut: Die Romantische Ironie. Darmstadt 1972 (= Erträge der Forschung 12).

Rasch, Wolfdietrich: Goethes *Torquato Tasso*. Die Tragödie des Dichters. Stuttgart 1954.

Ders.: Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers. In: Wirkendes Wort 10 (1960), S. 2-13.

Reichard, Georg: August Wilhelm Schlegels *Ion*. Das Schauspiel und die Aufführungen unter der Leitung von Goethe und Iffland. Bonn 1987 (= Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit 9).

Ribbat, Ernst: Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie. Kronberg/ Ts. 1978.

Riedel, Volker: "Der Beste der Griechen" – "Achill das Vieh". Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption II. Jena 2002 (= Jenaer Studien 5).

Rohs, Peter: Johann Gottlieb Fichte. München 1991 (= Beck'sche Reihe 521).

Rose, Ulrich: Poesie als Praxis. Jean Paul, Herder und Jacobi im Diskurs der Aufklärung. Duisburger Diss. Wiesbaden 1990.

Rößer, Hans-Otto: Bürgerliche Vergesellschaftung und kulturelle Reform. Studien zur Theorie der Prosa bei Johann Gottfried Herder und Christian Grave. Gießener Diss. Frankfurt a. M. 1986 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 9).

Ruppert, Wolfgang: Bürgerlicher Wandel. Studien zur Herausbildung einer nationalen deutschen Kultur im 18. Jahrhundert. Münchner Diss. Frankfurt a. M. 1981 (= Campus: Forschung 194).

Ryan, Lawrence: Hölderlins *Hyperion*. Exzentrische Bahn und Dichterberuf. Stuttgart 1965 (= Germanistische Abhandlungen 7).

Salehi, Sigrid: August Wilhelm Ifflands dramatisches Werk. Versuch einer Neubewertung. Frankfurt a. M. u. a. 1990 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1213).

Samuel, Richard: Novalis. Heinrich von Ofterdingen. In: Der deutsche Roman. 2 Bde. Hg. v. Benno v. Wiese. Bd. 1: Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Düsseldorf 1963, S. 252-300.

Sauder, Gerhard: Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik. In: Normen und Werte. Hg. v. Friedrich Hiller. Heidelberg 1982 (= Annales Universitatis Saraviensis. Reihe Philosophische Fakultät 18), S. 130-150.

Sayce, Olive: Das Problem der Vieldeutigkeit in Schillers ästhetischer Terminologie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 6 (1962), S. 148-177.

Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern 1984.

Schlaffer, Hannelore: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. Stuttgart 1989.

Schmaus, Marion: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne; Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübinger Diss. Tübingen 2000 (= Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge 92).

Schmidt-Hidding, Wolfgang: Humor und Witz. München 1963 (= Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien 1).

Schödlbauer, Ulrich: Kunsterfahrung als Weltverstehen. Die ästhetische Form von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Heidelberger Diss. Heidelberg 1984 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 65).

Scholz, Gunter: Der Weg zum Kunstsystem des Deutschen Idealismus. In: Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805). Hg. v. H. Holzhey u. W. Jaeschke. Hamburg 1990 (= Philosophisch-literarische Streitsachen 1), S. 12-29.

Schulte-Sasse, Jochen: Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs. Bochumer Diss. München 1971 (= Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 6).

Schulz, Karlheinz: Goethe. Eine Biographie in 16 Kapiteln. Stuttgart 1999 (= Universal-Bibliothek 9745).

Ders.: Goethes und Goldonis *Torquato Tasso*. Frankfurt a. M. u. a. 1986 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 912).

Simanowski, Roberto: Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius. Göttingen 1998 (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie 302).

Steiner, Gerhard: Das Theater der deutschen Jakobiner. Dramatik und Bühne im Zeichen der Französischen Revolution. Berlin 1989.

Stephan, Inge: Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789-1806). Stuttgart 1976 (= Sammlung Metzler 150).

Stock, Frithjof: Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit. Polemik – Kritik – Publikum. Bonner Diss. Düsseldorf 1971 (= Literatur in der Gesellschaft 1).

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Münchener Habil.-Schr. Tübingen 1960.

Stüssel, Kerstin: Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln. Poetik und autobiographisches Schreiben im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Kölner Diss. Tübingen 1993 (= Communicatio 6).

Szondi, Peter: Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie. Frankfurt a. M. 1973.

Theile, Katrin: Historizität und Utopie. Quellenkritische und konzeptionell-strukturelle Aspekte des Griechenbildes in Hölderlins *Hyperion*. Aachener Diss. Frankfurt a. M. u. a. 1997 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1625).

Thewalt, Patrick: Der Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Bochumer Diss. Frankfurt a. M. 1990 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 20).

Tielkes, Monika: Schillers transzendente Aesthetik. Untersuchungen zu den Briefen *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen*. Diss. masch. Köln 1973.

Uerlings, Herbert: Friedrich von Hardenberg genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart 1991.

Vietta, Silvio: Romantik und Renaissance – Einführung: In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart u. a 1994, S. 1-14.

Volkman-Schluck, Karl-Heinz: Von der Wahrheit der Dichtung. Interpretationen; Plato, Aristoteles, Shakespeare, Schiller, Novalis, Wagner, Nietzsche, Kafka. Würzburg 1984 (= Elementa 30).

Wagner, Hans Rainer: Goethes Ästhetik. Diss. masch. Berlin 1970.

Weber, Heinz-Dieter: Friedrich Schlegels "Transzendentalpoesie". Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert. München 1973.

Weiland, Werner: Der junge Friedrich Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik. Stuttgart 1968 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 6).

Weimar, Klaus: "Ihr Götter". In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. v. Wilfried Barner. Stuttgart 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft 42), S. 303-327.

Wetzels, Walter D.: Klingsohrs Märchen als Science Fiction. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 65 (1973), S. 167-175.

Widmann, Joachim: Johann Gottlieb Fichte. Einführung in seine Philosophie. Berlin, West 1982 (= Sammlung Göschen 2219).

Wiese, Benno von: Das Wesen der politischen Dichtung (1931). In: Theorie der politischen Dichtung. Neunzehn Aufsätze. Hg. v. Peter Stein. München 1973 (= Nymphenburger Texte zur Wissenschaft 13), S. 95-109.

Ders.: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf 1963.

Wiethölter, Waltraud: Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls. Tübinger Diss. Tübingen 1979 (= Studien zur deutschen Literatur 58).

Wilke, Jürgen: Vom Sturm und Drang bis zur Romantik. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2007, S. 151-190.

Winko, Simone: Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. In: Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Hg. v. Renate Heydebrand. Stuttgart u. Weimar 1998, S. 341-364.

Wölfel, Kurt: Jean-Paul-Studien. Frankfurt a. M. 1989 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 742).

Yu-Gundert, Irmgard: Der Tonstufenwechsel in Hölderlins Ode *Vulkan*. In: Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik 72 (1999), S. 374-386.

Lebenslauf

Geburtsdatum: 16.01.1973
Geburtsort: Essen

Schulausbildung

08/79-07/83 Grundschule Essen
08/83-06/92 Gymnasium Essen
Abitur

Studium

10/92-02/93 Biologie, Ruhr-Universität Bochum
04/93-04/95 Grundstudium Germanistik, Ruhr-Universität Bochum
04/95 Zwischenprüfung
04/95-07/97 Hauptstudium Germanistik, Ruhr-Universität Bochum
Schwerpunkt: Neuere deutsche Literaturwissenschaft
06/98 Magisterarbeit: Die Frauenfiguren im Erzählwerk Theodor Fontanes

Studienabschluss

11/98 Magistra Artium

Promotion

06/2010 Tag der mündlichen Prüfung: 11. Juni 2010