

Hans Robert Jauß

Literaturgeschichte als Provokation

Hans Robert Jauß, geboren am 12. Dezember 1921, ist Professor der Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz.

Eine der Folgen der »Hochschulkrise« ist ein geschärftes Problembewußtsein der wissenschaftlichen Disziplinen: ihre herkömmlichen Arbeitsweisen und Denkmuster sind fragwürdig geworden, ihr Selbstverständnis muß neu reflektiert werden. In jenen Umkreis der Überprüfung wissenschaftlicher Methoden und Zielsetzungen gehören auch die hier veröffentlichten Aufsätze von Hans Robert Jauß, in denen versucht wird, die Literaturgeschichte »dialektisch« zu begreifen, als Prozeß, und die traditionellen Interpretationsformen sowohl ästhetisch als auch geschichtlich neu zu bestimmen. Der Anstoß dieses Konzepts könnte die fortgeschrittensten Erkenntnisse der literaturwissenschaftlichen Einzeldisziplinen mit einem fortgeschrittenen Bewußtsein von ihrem Instrumentarium verbinden.

Institut f. Kunstgeschichte der Universität München	
Inventar-Nr.	Signatur
1977 / 592	LT 03

10.

EC
5920
JA

Suhrkamp Verlag

heit, sondern ein Widerspruch in ihrer Deutung durch Benjamin. Ein durchaus zu behebender Widerspruch, denn er besteht nur so lange, als man Baudelaires Absage an die Natur im dialektischen Prozeß der Geschichte nur auf der Soll-Seite verbucht – als »Zeugen in dem geschichtlichen Prozeß, den das Proletariat der Bürgerklasse macht« (p. 169), und nicht auch auf der Haben-Seite vereinnahmt – als Teil jener Produktivität, in der sich der Mensch aus der Macht der Natur über ihn befreit. Das Paradox, das dann vielleicht noch übrig bleibt, ist die für den dialektischen Materialismus provokative Leistung der Kunst, daß sie nicht nur Signatur einer eingetretenen, sondern auch Antizipation einer zukünftigen Konstellation der Gesellschaft sein kann. »Denn ohne Ausnahme« – so zu lesen in Benjamins *Einbahnstraße*¹⁶ – »kombinieren die großen Dichter in einer Welt, die nach ihnen kommt, wie die Pariser Straßen von Baudelaires Gedichten erst nach neunzehnhundert und auch die Menschen Dostojewskis nicht früher da waren.«

Plan seines Baudelaire-Buches erläutert, vgl. *Briefe*, ed. G. Scholem und Th. W. Adorno, Frankfurt 1966, p. 752.

¹⁶ *Schriften* Bd. I, p. 518.

Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«

I.

Zu dem problematischen Erbe, das uns das 19. Jahrhundert hinterließ, gehören Grundanschauungen von der politischen und geistigen Substanz der Nationen, die sich in der klassischen Form der Literaturgeschichte wohl am reinsten inkarniert haben. Daß ihre Revision trotz der Ideologiekritik, die seit dem Ende des zweiten Weltkriegs aller Metaphysik der National- und Geistesgeschichte den Prozeß machte, von der literarhistorischen Forschung noch nicht entschieden genug aufgenommen wurde, ließe sich an der Thematik ihrer Produktion während der letzten 20 Jahre unschwer belegen. Dazu gehört, daß die Klassik der europäischen Literaturen vielfach noch unter autochthonen Voraussetzungen der Nationalgeschichte betrachtet, der überkommene Kanon des Klassischen oder der zur nationalen Klassik erhobenen Literaturperiode selten einer Kritik aus dem Horizont gegenwärtiger Erfahrung unterzogen werden. Das revisionsbedürftige Paradigma der Literaturgeschichte ist bekannt, längst angefochten und gleichwohl noch nicht ersetzt. Die Philologie sah seit der Romantik die moderne literarische Bewegung analog zum politischen Prozeß der nationalen Einigung. Ihr Ehrgeiz war, die Geschichte ihrer Nationalliteratur durch das Idealbild einer nationalen Klassik zu krönen, die vor dem fernen Vorbild des klassischen Altertums bestehen konnte. Eine kritische Geschichte der literarischen Kanonbildung, die zugleich den zugrundeliegenden Wandel des Geschichtsverständnisses und der politischen Willensbildung erhellen müßte, ist noch nicht geschrieben. Auf die Dringlichkeit dieses Desiderats hat Leo Spitzer gleich 1945 in einer denkwürdigen Kritik an der bisherigen Geistesgeschichte hingewiesen: »Da die klassische Antike nun mal vorbildlich war, so fand man eine frevle Freude darin, die Deutschen als Nachfahren der Griechen zu präsentieren, mit Ausschluß anderer

Völker: Wilamowitz war überzeugt, daß Griechisches nur deutschem Geist sich erschließe.«¹

Zu den Folgen der Kanonisierung der Weimarer Klassik durch den deutschen Neuhumanismus gehört auch, daß der historische Faden zwischen französischer Aufklärung und deutscher Klassik von der Literaturgeschichte durchschnitten wurde. Die Autonomie einer deutschen Klassik erforderte eine eigene Vorgeschichte gegenüber der vor ihr liegenden kosmopolitischen Bewegung der Aufklärung. Dafür bot sich die Theorie der sogenannten Präromantik an, eine im Grunde pseudogeschichtliche Hypothese, die in Verkennung des retrospektiven Charakters aller »Vorläufer« aus Vertretern des Sentimentalismus, des Pietismus oder des »Sturm und Drang« eine gegenaufklärerische Bewegung konstituieren und durch den Antirationalismus als gemeinsamen Nenner der Romantik zu- und vorordnen sollte.² So konnte die Blütezeit der deutschen Literatur aus einem eigenen Ursprung, dem deutschen »Sturm und Drang«, entfaltet und als Antithese zum Rationalismus der Aufklärung ausgelegt werden. Nun ist dieses mythisierte Bild der »deutschen Bewegung« zwar heute gewiß in Mißkredit geraten. Doch es blieb in der Periodisierung vieler Literaturgeschichten ein dreistufiges Schema bestehen, das die Kontinuität zwischen europäischer Aufklärung und deutscher Klassik nach wie vor verdeckt: eine anti-aufklärerische Vorstufe, die sich von den Dichtern des »Sturm und Drang« bis zu Herder und Hamann ausfächert und den Weg zu den klassischen Gipfeln, Goethe und Schiller, einleitet, nach welchen die Romantik schon auf der absteigenden Linie einsetzt, was gelegentlich noch aus ihrem Abfall von den klassischen Idealen erklärt wird.³

¹ *Das Eigene und das Fremde: Über Philologie und Nationalismus*, in: *Die Wandlung*, I (1945/46), pp. 576–594, bes. 591.

² Hierzu sei auf die kritische Darstellung von W. Schröder, *Zur Präromantiktheorie*, in: *Weimarer Beiträge*, 13 (1967), pp. 723–764, verwiesen, der auch die Abhängigkeit dieser Theoriebildung von der Lebensphilosophie und die Enthistorisierung der Literaturgeschichte durch die Komparatistik sichtbar macht.

³ Das dreistufige Schema ist an sich keine Eigenheit der deutschen Literaturgeschichte. Es scheint für die Darstellung klassischer Gipfel der Literaturgeschichte typisch zu sein. So läßt z. B. die französische Literaturgeschichte der Klassik Racines, Molières und Boileaus den u. a. durch Corneille repräsentierten *Préclassicisme* vorausgehen und die durch Perrault inaugurierte

Gegen dieses literarische Geschichtsbild hat wohl am entschiedensten Werner Krauss die verschüttete Kontinuität der geschichtsbildenden Motive des aufklärerischen Denkens wieder ins Recht gesetzt. Seine Darstellung und Dokumentation *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts* macht nicht allein die pseudohistorische Entgegensetzung von französischer Aufklärung und deutschem Sturm und Drang fragwürdig: »Wenn der deutsche Sturm und Drang, Herders Initiative folgend, das schon vorher in Frankreich skizzierte geschichtliche Denken entwickelt, verrät sich darin die innere Zugehörigkeit und die systematische Anknüpfung dieser Bewegung an die großen Fragestellungen der Aufklärung.«⁴ W. Krauss hat auch die aufklärerischen Motive sichtbar gemacht, die im antiautoritären Geniekult des »Sturm und Drang«, in Schillers nationalpädagogischer Sendung, im geschichtlichen Weltbild der Frühromantik und schließlich noch in der jungdeutschen Journalistik wirksam waren. Der Prozeß dieser literarischen Bewegung wurde indes durch die Nichterfüllung der in die Revolution von 1789 gesetzten Erwartungen gebrochen: »In dieser Konstellation der politischen Entmutigung ist der Erfolg der Weimarer Klassik und der spekulativen Philosophie zutiefst verwurzelt.«⁵

In dieselbe Konstellation gehört auch noch die literarische Wende zwischen dem Weimarer Klassizismus und der beginnenden Romantik, der die folgende Betrachtung gilt. Sie soll zeigen, inwiefern gerade auch dieser epochale Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Literatur von einer großen Fragestellung der französischen Aufklärung bedingt ist. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen zwei fast gleichzeitig (1795/96) entstandene, als Analysen der gegenwärtigen und Prognosen der zukünftigen Literatur berühmte Programmschriften: *Über das Studium der griechischen Poesie* von Friedrich Schlegel und *Über naive und sentimentalische Dichtung* von Friedrich Schiller.⁶ Sie bezeichnen für die Tradition der

Querelle des Anciens et des Modernes als Beginn der absteigenden Linie (oder auch der Aufklärung) nachfolgen.

⁴ Berlin 1963, p. CVI; siehe ferner W. Krauss, *Französische Aufklärung und deutsche Romantik*, in: *Wissenschaftl. Zs. der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Heft 2/1963.

⁵ Berlin 1963, p. CXIV.

⁶ Fr. Schlegels Schrift, die wir nach der Erstfassung, hrsg. von Paul Han-

deutschen Literatur insofern eine Wende, als sie in unausgesprochener Beziehung zu dem welthistorischen Ereignis der Französischen Revolution von der nahen Zukunft nun auch eine »ästhetische Revolution« erwarten. Schlegel und Schiller haben diese Erwartung ästhetisch und geschichtsphilosophisch in einer Weise begründet, die man als Antwort auf neugestellte Fragen der achtzig Jahre zuvor in Frankreich zu Ende gegangenen *Querelle des anciens et des modernes* verstehen und in das Licht einer weiteren historischen Bedeutung rücken kann. Hierzu ist ein kurzer Rückblick auf die Geschichte und Problematik dieses Streites erforderlich.⁷

Die Entgegensetzung von »Alten« und »Neueren« wurde in der Antike als ein Muster der literarischen Polemik ausgebildet. Der daraus hervorgegangene Topos ist in der nachantiken Tradition mehr und mehr zu einem Modell des Epochenwandels geworden. Dazu trug bei, daß sich mit dem Beginn der christlichen Ära die Neuprägung *modernus* durchsetzte; als Bezeichnung für das historische Jetzt der Gegenwart artikuliert sie ein geschichtliches Selbstverständnis, das sich epochal gegen seine heidnische und dann auch christliche *antiquitas* absetzt. An der Geschichte des Begriffspaares *antiqui* – *moderni* läßt sich von der karolingischen »Renaissance« bis zum Weimarer Neuhumanismus der säkulare Prozeß verfolgen, in dem sich die Literatur und Kunst der Neuzeit vom Kanon der Antike als ihrer vorbildhaften Vergangenheit gelöst hat. Die immanente Logik dieses geschichtsmächtigen Topos, der die *moderni* von heute unentrinnbar zu den *antiqui* von morgen werden läßt, mithin eine naturhaft-zyklische Vorstellung vom Geschichtsverlauf impliziert, löste immer neu die geschichtsphilosophische Frage nach Fortschritt, Dekadenz oder

kamer (Godesberg 1947), zitieren, ist 1795/96 entstanden und 1797 in Neustrelitz erschienen; Schillers Abhandlung (*Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, Weimar 1962), Ende 1795 entstanden, im 11. und 12. sowie im 1. Stück der *Horen* von 1776 erschienen, wurde Schlegel erst nachträglich bekannt, so daß er sich veranlaßt sah, in seiner 1797 unmittelbar vor dem Druck geschriebenen Vorrede noch dazu Stellung zu nehmen (vgl. dazu Hans Eichner, *Germanic Review* 30, 1955, pp. 260–64).

⁷ Zur *Querelle* siehe Vf.: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«*, Einl. zum Facsimiledruck der *Parallèle . . .* von Charles Perrault (München 1964), ferner die in diese Schrift aufgenommene Abhandlung (I) über *modernité* und den Artikel *antiqui/moderni* im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter.

Wiederkehr im Gang der Menschheitsgeschichte aus. Die Antwort der letzten großen, in Frankreich an der Epochenschwelle von Klassik und Aufklärung ausgetragenen *Querelle* führte zu der neuen Erkenntnis, daß die Werke der Alten wie der Neueren als Hervorbringung verschiedener geschichtlicher Epochen, also nach einem relativen Maß des Schönen und nicht mehr nach einem absoluten Begriff des Vollkommenen zu beurteilen seien. Der Historismus als Konsequenz dieser Erkenntnis ist demnach keine spezifisch deutsche Entwicklung, sondern das letzte, in das geschichtliche Weltbild der Aufklärung eingegangene Ergebnis des säkularen Streites der *antiqui* und der *moderni*, der sich mit dem Übergang von der klassisch-normativen zur historischen Betrachtung der Künste erübrigt hat.

An dieses Fazit meiner früheren Arbeiten zur *Querelle* schließt sich diese neue Untersuchung in historischer und systematischer Hinsicht an. Sie setzt meine Darstellung dort historisch fort, wo ich zunächst das Ende der mit der *Querelle* verwirkten Problemgeschichte zu sehen glaubte. Sie korrigiert der Formulierung, nicht der Sache nach die These meiner Perrault-Abhandlung, daß sich das eigentliche Dilemma der *Querelle*: der Widerspruch zwischen der Vorbildlichkeit der Antike und der Fortschrittlichkeit der mündig gewordenen Moderne, mit der Einsicht in die historische Verschiedenheit der antiken und der modernen Welt gelöst, mithin der säkulare Streit in der französischen Aufklärung sein geschichtliches Ende gefunden habe. Dem scheint der neue Streit zwischen Schiller und Schlegel zu widersprechen, auf deren Schriften von 1795/96 ich später stieß. Sie waren – soweit ich sehe – von der literarhistorischen Forschung bisher noch nicht in ihrer Zugehörigkeit zur *Querelle* erkannt und interpretiert worden. Fragen dieser Art kehren nicht von selbst wieder. Sie werden wieder gestellt, wenn die vorhandene Lösung nicht mehr befriedigt. Dieser Fall kann eintreten, wenn hinter der anerkannten Lösung ein neues Dilemma aufgetaucht ist, das dem alten, schon vergessenen Fragehorizont neue Aktualität gibt. Die geschichtliche Situation der deutschen Literatur im Jahre 1795/96 stellt offenbar einen solchen Fall dar. Zu diesem Zeitpunkt bringt außer den Kontrahenten Schiller und Schlegel noch ein dritter namhafter Schriftsteller den »berühmten Streit [. . .], der unter

Ludwig dem vierzehnten über den Vorzug der alten oder der neuern Nationen in Wissenschaften und Künsten mit großer Wärme geführt ward«, in Erinnerung. Es ist Herder mit der siebenten und achten Sammlung seiner *Briefe zu Beförderung der Humanität*⁸, die zwischen Schillers Abhandlung und Schlegels Studium-Aufsatz erschienen und vom letzteren eingehend rezensiert worden sind. Die Situation ist dadurch gekennzeichnet, daß Herder auf der alten Lösung der *Querelle* beharrt und damit ihr Fazit unter dem Aspekt sichtbar macht, der auch mit der neuen Aneignung der Antike durch Winkelmann und den Weimarer Klassizismus nicht mehr rückgängig zu machen war, während Schiller und Schlegel ein neues Dilemma erkennen und zu lösen suchen, das der historisch gesehene Unterschied des Antiken und des Modernen für die Philosophie der Kunst nach sich zog.

II.

Für Herder ist der »Unterschied alter und neuer Zeiten, d. i. der Griechen und Römer in Vergleich aller neuen Europäischen Völker« so »unverkennbar« (p. 5), daß er schon gar keine vergleichende Betrachtung mehr unternimmt. Seine Darstellung setzt die »Blüte der alten Cultur unter Griechen und Römern« als bekannt voraus; ihr Verfall läßt nun den Ursprung der neueren Poesie als eine neue, aus dem Geist christlicher Hymnen hervorgegangene Schöpfung erkennen, die der »ganzen Richtung der menschlichen Denkart« ein neues Gepräge gab. (p. 6/17) Die Vergleichung selbst wird dem Leser überlassen; statt ihrer will Herders Darstellung der »mittleren und neuen Europäischen Cultur« historisch vorgehen, das heißt »jeder Nation und Zeit ihr Recht widerfahren lassen« (p. 5/6). Daß dieses Prinzip, dank welchem Herder die Literaturgeschichtsschreibung über die »politische und Kriegs-

8 Riga, 1796; *Herders Sämmtliche Werke*, ed. Suphan, Bd. XVIII, pp. 5–140. Die Bedeutung von Schlegels Rezension für die Konzipierung seiner eigenen Theorie der modernen Kunst hat H. D. Weber, dem ich den Hinweis verdanke, in seiner Konstanzer Dissertation: *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie und das Verhältnis von Dichtung und Kritik im 18. Jahrhundert* (1970; erscheint demnächst bei Fink/München) in ein neues Licht gerückt.

geschichte« erheben⁹ und unter den höchsten Anspruch stellen konnte, selbst ein Hauptergebnis der *Querelle* war, ist ihm bei seinem Endurteil so wenig mehr bewußt, daß er den »Streit über den Vorzug der Alten oder der Neuern« nur noch »sehr leer« finden kann (p. 135). So sehr hatte die Lösung, das geschichtliche Weltbild der Aufklärung, während des 18. Jahrhunderts an Evidenz gewonnen, daß die Berechtigung der Fragen, die zu dieser Lösung führten, Herder schon gar nicht mehr einsichtig war. Sein Rückgang auf den verjährten Streit ist denn auch durch eine neue Fragestellung ausgelöst, die Herder mit der alten Streitfrage gleichsetzt, um sie polemisch als *noch leerer* (p. 135) und gleichermaßen überholt abzutun: »Den großen Unterschied, der zwischen dem Morgen- und Abendlande, zwischen Griechen und uns eintrat, hat keine neue Kategorie, sondern die Vermischung der Völker, der Religionen und Sprachen, endlich der Fortgang der Sitten, der Erfindungen, der Kenntnisse und Erfahrungen, bewirkt; ein Unterschied, der schwerlich mit *Einem* Wort auszudrücken seyn möchte.« (p. 139) Eine *neue Kategorie*, wie Schillers Begriffspaar des Naiven und des Sentimentalischen oder wie später Schlegels Begriffspaar des Objektiven und des Interessanten, fiel für Herder wieder unter den *falschen Maßstab der Vergleichung* (p. 135). Gleichviel ob die moderne Kritik den Unterschied zwischen der antiken und der neueren Dichtkunst *subjectiv* oder *objectiv*, d. h. »nach den Gegenständen, die sie schildert, und nach den Empfindungen, mit denen sie Gegenstände darstellt« (p. 138), zu fassen sucht – aus Herderscher Sicht müssen alle kategorialen Unterscheidungen der Dichtkunst angesichts ihrer historischen Vielfalt und Individuation »vergebliche Arbeit« bleiben (p. 135). Denn wo alle Kunst »nur [. . .] an Ort und Stelle zu würdigen ist« (p. 139), weil in der geschichtlichen Welt »nie das vollkommenste der Art, sondern Individuen existieren, bei denen die Unvollkommenheit selbst Bestimmung und eine Schranke der Schönheit wird«¹⁰, muß mit dem normativ Vollkommenen auch die Allgemeinheit des Begriffs für das kritische ästhetische Urteil

9 Vgl. p. 137, wo Herder das »lehrreiche Vergnügen«, das die Geschichte der Poesie zu gewähren vermag, begründet (s. u. S. 213 ff.).

10 Zitiert aus dem *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*, ed. Suphan, Bd. XXXII, p. 80.

hinfällig werden. Also kann auch der »große Unterschied, der zwischen [...] (den) Griechen und uns eintrat«, nur durch den allgemeinen Fortgang der Erkenntnis, der Kultur und ihrer Institutionen in der Geschichte der Menschheit bewirkt sein, der sich mit keiner allgemeinen Kategorie der ästhetischen Bildung mehr fassen läßt. So wäre die Erkenntnis der individuellen Vollkommenheit antiker und moderner Kunst das letztmögliche Wort in dem berühmten Streit, den aus Herders Sicht nur mangelnde historische Einsicht wieder aufleben lassen konnte?

Herders Stellungnahme läßt indes am Ende eine Frage offen, die er am Anfang selbst stellte: wenn die Poesie »mit jeder Zeit, unter einem andern Himmelsstrich auch ihre Gestalt und Farbe verändern muß; welches ist das Gesetz dieser Veränderung? geht sie ins Bessere oder Schlechtere über?« (p. 5/6) Solange der Unterschied zwischen antiker und moderner Poesie nicht wieder historisch vermittelt, die nach Zeiten und Nationen gesonderten Geschichten der Künste nicht wieder unter das Gesetz einer geschichtlichen Kontinuität gebracht werden können, muß auch der von Herder schließlich apostrophierte Fortgang der Poesie zum Ziel der verwirklichten Humanität (p. 140) eine bloße Überzeugung bleiben. Wenn das Gesetz dieser Veränderung nicht erkennbar wird, kann auch die Richtung und das Ziel der gegenwärtigen Poesie, die unter diesem Gesetz begann, nicht schlüssig bestimmt werden. Darum hat Friedrich Schlegel in seiner Rezension an Herders Betrachtungen vor allem auszusetzen, daß hier »dieser interessante Kampf des Alten und des Neuen, in welchem die beiden Hauptteile der Geschichte der Menschheit sich begegnen und scheiden – man könnte ihn einen bürgerlichen Krieg im Reiche der Bildung nennen – [...] nur aus seinen äußern Veranlassungen erklärt (wird): aus seinen innern Gründen könnte es auch erst dann geschehen, wenn die Begriffe des Antiken und Modernen schon fixiert und aus der menschlichen Natur selbst herausgeleitet wären; Begriffe, die hier erst aufgesucht werden«¹¹. Die Lösung dieser Aufgabe ist – folgt man H.-D. Webers Interpretation – in Schlegels Rezension schon vorgezeichnet: Fr. Schlegel setzt die historischen Einsichten Herders

¹¹ *Kritische Ausgabe*, ed. E. Behler, München/Paderborn/Wien 1958 ff., Bd. II, p. 48.

in kategoriale Unterschiede der neueren Dichtkunst um und gewinnt dabei aus den eschatologischen Zügen der christlichen Poesie die bewußt gewollte Progressivität als Grundbestimmung des Modernen.¹² Das Bewußtsein historischer Progression kennzeichnet aber auch Schillers Begriff der modernen Kunst. Wie damit der von der *Querelle* hinterlassene Gegensatz von natürlicher und künstlicher Bildung überwunden und die historischen Individuationen der antiken und der modernen Kunst wieder in die Einheit eines geschichtlichen wie ästhetischen Zusammenhangs eingebracht werden konnten – auf diese bei Herder offen gebliebenen Fragen antworten Schlegel und Schiller in ihren programmatischen Schriften, die mit ihrer Problemstellung und Form der Argumentation unverkennbar den Fragehorizont des in Frankreich längst verjährten Streits wieder aktualisieren.

III.

Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* hat in seiner strengen Antithetik wieder die durch Perrault und die *Querelle* beliebt gewordene literarische Form einer »Parallele«; aber auch Schillers Abhandlung erscheint auf langen Strecken noch als eine »Vergleichung zwischen alten und modernen Dichtern« (437). Schlegel bezeichnet seine Abhandlung in der Vorrede als einen »Versuch, den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebiet des Schönen durch eine scharfe Grenzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wieder herzustellen« (203). Er knüpft an die alten Positionen des Streites an und hebt ihre Einseitigkeit hervor: die »Anmaßung der Korrektheit« (161), mit der »ältere französische und englische Kritiker« (gemeint sind die *Modernes*) innere Widersprüche an antiken Kunstwerken »herausrechnen« (161) oder die Simplizität der griechischen Sitten

¹² Op. cit. (s. Anm. 8), pp. 131–141, zusammenfassend p. 141: »Man sieht, wohin der Weg geht: Eine wirkliche Überwindung der *Querelle* ist erst dann gegeben, wenn der Funktionszusammenhang von Kritik und poetischer Produktion zur Erkenntnis kommt; denn erst der ihrer Progressivität bewußten Kunst und dem seiner Historizität bewußten Schöpfungsvermögen schließt sich die Geschichte zur sinnvollen Einheit zusammen.«

vom Standpunkt der höheren Sittlichkeit eines verfeinerten Jahrhunderts abkanzeln wollten (144). Er tadelt aber auch das Vorurteil der *Anciens*, die glaubten, daß die schöne Kunst nur einmal, in der griechischen Frühzeit, blühte, so daß der prosaischen späteren Zeit nur die Nachahmung der Antike übrig bleibe (86-7). Er glaubt, den »Sinn der bisherigen Kunstgeschichte« neu erfaßt und eine Aussicht für die künftige gefunden zu haben, durch die »der Streit der antiken und modernen ästhetischen Bildung« überhaupt wegfallt (185). Desgleichen will Schiller die »Verschiedenheit des Weges [...] zeigen, auf welchem alte und moderne, naive und sentimentalische Dichter zu dem nehmlichen Ziele gehen« (458). Auch er setzt seine »Vergleichung« kritisch gegen frühere Parallelen ab: »Denn freylich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahirt hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen« (439). Damit ist nicht allein das Verfahren der *Anciens*, sondern indirekt auch das umgekehrte Verfahren der *Modernes* getroffen. Denn die Gegenpartei hatte in uneingestander Abhängigkeit vom gleichen Kanon des klassizistischen Geschmacks die Überlegenheit der modernen über die alten Dichter daran erweisen wollen, daß die alten Dichter häufiger gegen die Normen der »doctrine classique« verstießen als die modernen. Wie Schlegel setzt auch Schiller die aus der *Querelle* gewonnenen Einsichten als ein nicht mehr rückgängig zu machendes historisches Fazit voraus, wie an der Übernahme einzelner Urteile und allgemeiner Erkenntnisse sichtbar wird, die von der Ästhetik des 18. Jahrhunderts übernommen und weitergetragen wurden. Dazu gehört das von Schiller angeführte Argument der Überlegenheit moderner Dichter in den »Schilderungen der weiblichen Natur, des Verhältnisses zwischen beyden Geschlechtern und der Liebe«¹³, das Schlegel in der umgekehrten Absicht aufgreift, seine »einzig gültigen objektiven Prinzipien des ästhetischen Tadels« (145) zu entwickeln und einer neuen Apologie der griechischen Poesie zugrunde zu legen (151). Dazu gehört auch der »hohe Vorzug, den die bildene Kunst des Alterthums über die der neueren Zeiten behauptet«, während es sich in anderen Kunstarten verschieden verhält, Malerei und Musik im Gang ihrer

¹³ Op. cit. p. 478; vgl. Perrault, *Parallèle . . .*, II pp. 29-38, 128-137.

Entwicklung »schon freyeres Feld« haben (Schlegel, 128) und der modernen Dichtung als einer »Kunst des Unendlichen« keine Grenze des Erreichbaren festgesetzt werden kann.¹⁴ Dem liegt die den *Anciens* und den *Modernes* gemeinsame Erkenntnis voraus, daß den einzelnen Kunstarten ein verschieden langer Weg zur Vollkommenheit eigen ist und daß die Schönen Künste unter einem anderen Gesetz der Entwicklung stehen als der Fortschritt der Wissenschaften.¹⁵ Hinter diesen und anderen, noch zu behandelnden Anknüpfungspunkten tritt in beiden Schriften vor allem aber die Einsicht in die historische Verschiedenheit und damit Unvergleichbarkeit der antiken und der modernen Kunst als Endergebnis der französischen *Querelle* heraus, das der literarischen Tradition in Deutschland durch Herder und Winckelmann auf verschiedene Weise, als individualisierende Betrachtung der Dichtung nach Nationen und Zeiten und als stilgeschichtliche, das Wesen der Kunst des Altertums in ihrer historischen Entfaltung aufsuchende Darstellung, vermittelt worden war.

Die historische Unterscheidung des Antiken und des Modernen erscheint bei Schiller wie bei Schlegel unter neuen Vorzeichen. Im 18. Jahrhundert hatte sich eine Umwertung des literarischen Kanons vollzogen, so daß für die deutsche Aneignung der Antike nunmehr Hellas an die Stelle Roms getreten war. Mit der wachsenden historischen Ferne zwischen griechischer und moderner Poesie, naturhafter Ursprünglichkeit und naturferner Reflexion steigerte sich der historische Gegensatz in das Bewußtsein einer Entzweigung von natürlicher und künstlicher Bildung. Diese Entzweigung weist insofern auf die französische *Querelle* zurück, als Perrault das Prinzip der *Inventio* auf der planmäßigen Künstlichkeit technischer Fortschritte der Neuzeit begründet und über die *Imitatio naturae*, d. h. die bloß die Natur nachahmende oder ihr Werk vollendende Leistung der antiken Künste gestellt hatte.¹⁶ Die Frage, ob die Entzweigung

¹⁴ Schiller, p. 440, und Schlegel, p. 128.

¹⁵ Vgl. Perrault, Einl. p. 43-47.

¹⁶ Vgl. ib., p. 49. - Wie aus der Zweiteilung von natürlicher und künstlicher Bildung Schlegels Gattungstheorie, die alle Dichtarten der Naturpoesie, den Roman allein als umfassende und progressive Gattung der modernen Poesie zuweist, hervorging und die Historisierung des Formbegriffs einleitete, hat P. Szondi unlängst gezeigt, cf. *La théorie des genres poétiques chez F. Schlegel*, in: *Critique*, mars 1968, pp. 264-292.

zwischen natürlicher und künstlicher Bildung nicht in einer höheren geschichtlichen Anschauung aufzuheben sei, mußte das Ungenügen an den einseitigen Lösungen Herders und Winkelmanns noch verschärfen und einen neuen Versuch herausfordern, »den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten« (203). Daß diese Absicht Schlegels von Schiller geteilt wurde, auch wenn in seiner Schrift das Interesse an einer typologischen Theorie der Dichtarten die historische Problematik immer wieder überdeckt, spricht er selbst einmal in der Frage aus, »ob sich also [...] eine Koalition des alten Dichtercharakters mit dem modernen gedenken lasse, welche, wenn sie wirklich stattfände, als der höchste Gipfel aller Kunst zu betrachten sein würde« (Bd. 21, 287). In dieser »Koalition« lag Schillers Lösung des alten Streites indes nicht. Seine Antwort auf die neugefaßten Fragen der *Querelle* stellte vielmehr die Lösung Schlegels von vornherein in Frage. Schiller, von dem Schlegel sagte, er schein als Künstler »durch seinen ursprünglichen Haß aller Schranken vom klassischen Altertum am weitesten entfernt« (196), zog in seiner Lösung Konsequenzen, die sich aus der Sicht eines *Moderne* ergaben, während Schlegel als Schüler Winkelmanns zunächst den Standpunkt eines *Ancien* vertrat und weiterentwickelte. So kehrt hier unter veränderten historischen Vorzeichen die Polemik der französischen *Querelle* in neuer Position und Gegenposition wieder. Sie steht bei Schlegel wie bei Schiller unter dem Anspruch, ein Dilemma gelöst zu haben, das sich während dieser Jahre auch bei Friedrich August Wolf, dem Begründer der klassischen Philologie in Deutschland, als ein Konflikt zwischen dem Griechenglauben des Weimarer Klassizismus und den Forderungen des neuen geschichtlichen Denkens abzeichnet.¹⁷ Es ist das Dilemma des deutschen Klassizismus, das daraus entsprang, daß man im Wettstreit mit den »Franzosen« die deutsche Literatur noch auf dem Weg einer »An-

¹⁷ Wie M. Fuhrmann in seinem Gedächtnisartikel auf Friedrich August Wolf (*DVJs* 33, 1959, pp. 187–236) darlegte. Wolfs *Prolegomena ad Homerum* von 1795 »zeigen den Trieb nach Erforschung der geschichtlichen Wahrheit in offenem Konflikt mit den Bedürfnissen unbedingt normativen Wertens« (ib. 206/7); in seiner *Darstellung der Altertumswissenschaft von 1807* sind beide Tendenzen zu einem gewissen Ausgleich oder Schwebestand gelangt, »der schon durch die nächste auf Wolf folgende Forschergeneration aufgehoben werden sollte« (ib. 231).

näherung zum Antiken« zur nationalen Klassik führen zu können glaubte (Schlegel, p. 196), obwohl man nach der französischen *Querelle* längst begonnen hatte, die klassische Antike mit Herder und Winkelmann schon historisch, in der »absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen« zu sehen.¹⁸ Hier tritt eine fundamentale Verschiedenheit in der Konstituierung der deutschen und der französischen Klassik zu Tage: während der Klassizismus des *Siècle de Louis XIV* unter der fraglosen Geltung des Prinzips der *imitation des anciens* begann und in einer *Querelle* endete, die den Übergang von der normativen zur historischen Auffassung der Antike vollzog, begann der Weimarer Klassizismus mit dem gegen die Aufklärung geführten Versuch, aus dem historischen Gegenbild der Antike wieder ein idealisches, allein der Nachahmung würdiges Vorbild zu machen. Die gleichzeitigen Abhandlungen Schlegels und Schillers bringen die Aporie dieses Versuchs ans Licht und versuchen auf verschiedene Weise, aber beide in der Konsequenz des geschichtlichen Denkens der Aufklärung, den deutschen Klassizismus aus seinem inneren Widerspruch herauszuführen.

IV.

Wenn wir das historische Verhältnis zwischen der *Querelle* am Scheitelpunkt der französischen Klassik und dem neuen Streit der *Anciens* und der *Modernes* an der Schwelle zwischen deutscher Klassik und Romantik in Beziehungen von Frage und Antwort brachten, liegt darin eine methodische Vorentscheidung und notwendige Abgrenzung für die folgende Untersuchung. Sie muß davon absehen, historische Filiationen aufzuweisen, in denen die Ergebnisse der *Querelle* – ihre neue Sicht auf die Antike, ihre Unterscheidung zwischen dem zeitlos und dem zeithaft Schönen, ihre Einsicht in die qualitative Verschiedenheit geschichtlicher Epochen, ihr neues System der fünf schönen Künste, ihr differenzierter Begriff vom Fortschritt der Menschheitsgeschichte, ihre Ansätze zur Genieästhetik und zu einer Kanonbildung der modernen Literatur und Kunst – aus

¹⁸ Vgl. die Würdigung Winkelmanns in Fr. Schlegels *Athenäumfragmenten*, in: *Kritische Schriften*, hrsg. von W. Rasch, München 1956, p. 9.

Frankreich nach Deutschland gelangt sind. Da diese Filiationen vielfach noch durch Konventionen und Vorurteile der nationalen Literaturhistorie verdeckt sind, wären dafür eingehendere Untersuchungen erforderlich. Hier sei nur an einige Lücken der Forschung erinnert, die zwischen den scheinbar autochthonen Entwicklungen der französischen und der deutschen Literatur klaffen: zwischen Lessing und Diderot, wenn man an die Rezeptionsstufen der aristotelischen Poetik oder an die französischen Diskussionen über Nachahmung und Illusion, das Kunstschöne und das Naturwahre seit Du Bos und Batteux denkt, die in der deutschen Rezeption zum vollen Gegensatz von Natur und Kunst entfaltet wurden und zur Subjektivierung der Ästhetik durch die kantische Kritik führten; zwischen Herder und dem geschichtlichen Denken der französischen Aufklärung, das in der historischen Auffassung des Altertums, der Kulturepochen und *esprits des nations* dem Historismus der ›deutschen Bewegung‹ vorangegangen war; zwischen Winckelmann und der französischen Ästhetik des frühen 18. Jahrhunderts, die den Hintergrund bildet, vor dem – wie unlängst Peter Szondi und Martin Fontius zeigten¹⁹ – die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) entstanden sind.

Diese für die Bildungsgeschichte der deutschen Klassik so entscheidende Schrift ist in der Tat auch ein wichtiges Bindeglied zwischen der französischen und der deutschen *Querelle* und als Zeugnis für die deutsche Rezeption der Diskussion über Antike und Moderne neu zu würdigen, die in Frankreich von Perrault und Bayle, Madame Dacier, Du Bos und anderen (von Winckelmann exzerpierten!) Autoren geführt wurde.²⁰

¹⁹ P. Szondi, *Antike und Moderne bei Winckelmann*, Vortrag im Hessischen Rundfunk, I. Programm, vom 21. Sept. 1965. Das dort Mitgeteilte sind Ergebnisse noch nicht abgeschlossener Forschungen, auf die ich mich dank des mir zur Verfügung gestellten Manuskriptes im f. stützen konnte. – Inzwischen hat M. Fontius mit seiner Abhandlung: *Winckelmann und die französische Aufklärung* (Akad.-Verlag, Berlin 1968) die besagte Lücke zu einem guten Teil geschlossen. Seine Untersuchungen lassen keinen Zweifel mehr übrig, daß Winckelmann sein ästhetisches Weltbild neben Bellori vor allem dem französischen Klassizismus und den Antrieben zur Kunstgeschichtsschreibung der *Querelle* und Voltaire verdankt.

²⁰ Die erwähnten Exzerpte Winckelmans sind in den Jahren 1749–1754 in Dresden entstanden und gehören zu den sog. »Pariser Manuskripten«. Ihr Inventar ist verzeichnet bei A. Tibal, *Inventaire des manuscrits de*

Die Einsicht in die historische, durch Zeit, Ort und Institutionen bedingte Einmaligkeit der griechischen Kunst, die Winckelmann zu seiner Konzeption der Kunstgeschichte als Stilgeschichte weiter führte, war mit seinem Bekenntnis zum Nachahmungsprinzip des französischen Klassizismus an sich nicht mehr zu vereinen. Der aufklärerische Historismus schloß die »Nachahmung der Alten« auch in der Formulierung La Bruyères: *on ne saurait [...] rencontrer le parfait, et s'il se peut, surpasser les anciens que par leur imitation*, die Winckelmann vor Augen stand, unwiderruflich aus. Daß er gleichwohl an der Überzeugung festhielt, die Nachahmung der Alten sei »der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden«²¹, macht den inneren Widerspruch seiner klassizistischen Position aus, der vor allem in seinem zwiespältigen Verhältnis zur Kunst der Moderne deutlich hervortritt. Doch hat gerade sein negatives Urteil, daß der antiken Kunst das »Ganze, das Vollkommene in der Natur« gegeben war, während sich die moderne Kunst mit dem »Getheilten in unserer Natur« begnügen müsse, eine Unterscheidung vorbereitet, die späteren Bestimmungen der Eigenart des Modernen zugrunde liegen, in Schlegels Begriff des »Chemischen«, Zergliederten, »Interessanten« wiederkehren und mit Schillers Begriff des »Sentimentalischen« erstmals positive Bedeutung erlangen wird.²²

Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale, Paris 1911. Dort findet sich für unseren Zusammenhang: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, par M. Perrault (vol. LXII, 26 v^o; vol. LXXII, 171 v^o) – Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (ib., 46 v^o) – Montesquieu, *L'esprit des lois* (vol. LXIX, 39 à 40 v^o) – Préface de Mme Dacier à sa traduction d'Homère (vol. LXXII, 82 v^o) – Vitruve de Perrault (ib., 98) – Lettre de M. Huet (ib., 147) – Dictionnaire de Bayle (ib., 176 à 191) – Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (ib., 192). Siehe dazu Gottfried Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, Berlin, 1933. Diese stattliche Liste spricht für sich selbst und stellt außer Frage, daß sich Winckelmann in den Jahren vor seinen *Gedanken zur Nachahmung* ... mit den Argumenten und Ergebnissen der *Querelle* vertraut gemacht hat. Perrault ist dort übrigens selbst angeführt, siehe Johann Joachim Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden/Strasbourg 1962 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 330), I, p. 60: »Mich wundert, daß Perrault nicht auch aus geschnittenen Steinen Beweise zur Behauptung der Vorzüge der neueren Künstler über die Alten genommen hat.«

²¹ Op. cit., p. 3.

²² Op. cit., p. 14. Nicht allein die Einführung des »Geteilten« als Begriff

Die Wahrnehmung des Widerspruchs zwischen aufklärerischem Historismus und klassizistischer Ästhetik, mit dem Winkelmanns Kunstauffassung behaftet war und über den die nächste Generation in ihrer Griechenbegeisterung zunächst hinweggetragen wurde, ist der latente Ausgangspunkt der Versuche Schillers und Schlegels, das Verhältnis von Antike und Moderne neu zu bestimmen. Ihre Schriften aktualisieren damit wieder den Horizont der Fragen und Lösungen, die 100 Jahre zuvor in der *Querelle* gestellt und gefunden wurden. Liest man sie in dieser Sicht, so wird an ihnen eine Kontinuität sichtbar, die über faktisch aufweisbare literarhistorische Filiationen hinausreicht, weil sie in der Schicht der Probleme liegt, die sich in den Zeugnissen von 1795/97 gleichermaßen geltend machen wie in denen der Jahre 1687 bis 1697. Angesichts der strukturellen Analogie und Vollständigkeit, in der diese Probleme hier wie dort erscheinen, kann historische Erkenntnis auch von einem Verfahren erwartet werden, das durch funktionale Interpretation zweier Schnittpunkte einen geschichtlichen Sinnwandel zu erfassen sucht, den die genetische Interpretation am Leitfaden der historischen Filiationen festzustellen pflegt. Der doppelte Schnitt durch den Anfangs- und Endpunkt einer Problemgeschichte muß Veränderungen in der ereignishaften Kontinuität auch am historischen Ergebnis ablesbar machen. Das setzt voraus, daß der immanente Begründungszusammenhang im synchronischen System aufgedeckt, die »umbesetzten Stellen« erkannt und die veränderten Bedingungen der historischen Situation berücksichtigt werden, die zur Wahrnehmung unerledigter Probleme führten, das Ungenügen an vorhandenen Lösungen motiviert und zur neuen Artikulation der Fragen und Antworten getrieben haben.²³

der modernen Natur, sondern auch die Behandlung von Problemen wie Mannigfaltigkeit, Karikatur, Farbe kennzeichnen im *Sendschreiben* nach P. Szondi (s. Anm. 19) Ansätze einer anticlassizistischen Ästhetik, mit denen Winkelmann die Grenzen seines Kunstideals selbst überschritt. – M. Fontius erinnert in diesem Zusammenhang an die Vorgeschichte des *Geteilten in unserer Natur* in der französischen Diskussion um die *simplicité* (op. cit., Anm. 45), bewertet die *Geschichte der Kunst* als eine »Rückkehr zur Geschichte« (p. 19) und versucht andererseits, Winkelmanns Idealisierung der griechischen Kunst aus seiner politischen, d. h. republikanischen Position (»Bei ihm zum erstenmal werden Freiheit und Kunst als unzertrennbare Einheit gesehen«, p. 14) zu erklären.

²³ Ich schließe mich hier der Auffassung von Problemgeschichte und von

Bei diesem Ansatz einer neuen Interpretation muß ich davon absehen, daß die beiden Schriften Schillers und Schlegels in Absicht und Anlage primär aus der Situation der deutschen Literatur von 1795 heraus entstanden sind, von der Ästhetik und Philosophie des deutschen Idealismus beeinflusst waren und schließlich auch von dem persönlichen Entwicklungsgang der beiden Autoren Zeugnis ablegen. Was in dieser Hinsicht im Vordergrund ihrer Aktualität stand, liegt in einer anderen Schicht historischer Bedeutung, die nicht in der geschichtlichen Perspektive des hier untersuchten Problems aufgehen muß, vielmehr von ihr durchschnitten wird. Dabei kann möglicherweise ein anderes Licht auf die »Spaltung der deutschen Bewegung« fallen und vielleicht einen Anstoß geben, nach weiteren Zusammenhängen zwischen europäischer Aufklärung und deutscher Frühromantik zu suchen. Die merkwürdige Affinität der gleichzeitig und doch unabhängig voneinander entstandenen Schriften jedenfalls läßt sich aus dem fernen, hinter der deutschen Aktualität von 1795/97 verborgenen Fragehorizont der französischen *Querelle* einfacher erklären als durch eine Symbolik des gleichen prägenden Moments.²⁴ Dementsprechend

funktionaler Interpretation an, wie sie Hans Blumenberg in *Epochenschwelle und Rezeption, Philosophische Rundschau* 6 (1958) p. 101 sq., entwickelt hat.

²⁴ An diese Erklärung ist – soweit ich sehe – von germanistischer Seite offenbar noch nicht gedacht worden. Doch sind in den letzten Jahren einige Arbeiten erschienen, die Schillers Denken wieder näher an die Frühromantik heranrücken und an diesem Punkt meinen Befund aus anderen Blickrichtungen bestätigen können: R. Brinkmann, *Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen* (DVJs 32, 1958, pp. 344–371); W. Rasch, *Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers* (*Wirkendes Wort* 10, 1960); A. Doppler, *Schiller und die Frühromantik* (*Jb. des Wiener Goethe-Vereins* 64, 1960, 71–91); siehe dazu auch W. Paulsen, *Friedrich Schiller 1955–1959* (*Jb. der Dt. Schillergesellschaft* 6, 1962, 446 f.). Doppler geht davon aus, daß Schiller und der Schlegelkreis sich »nicht zufällig in fast gleicher Weise mit dem Genie Goethes auseinandergesetzt haben« (73), zeigt das »Romantische« in Schillers klassischer Periode und kann sich dabei auf Zeugnisse Goethes stützen, der Schiller für einen »Romantiker« gehalten habe, weil er wie Schlegel und Novalis in der Kunst »transzendierte« (80). Rasch geht von den Grundbegriffen des Scheins und Spiels aus, die bei Schlegel wie bei Schiller die notwendige Voraussetzung der Kultur seien, und zeigt, wie Schiller in den *Ästhetischen Briefen* die Grenze der klassischen Ästhetik zur Romantik damit überschritten habe, daß er die Freisetzung der Phantasie von der Bindung an die Gegensätzlichkeit der Naturform forderte (7, 12).

wäre der Ausgangspunkt der deutschen, von Schiller und Schlegel wieder aufgenommenen *Querelle* etwa mit den folgenden, neu artikulierten Fragen zu umgrenzen:

Wie ist die Verschiedenartigkeit antiker und moderner Dichtung zu bestimmen, wenn man beide Epochen nach ihrem eigenen Recht beurteilen, d. h. sie – mit Schiller zu sprechen – nicht unter einem »einseitig abstrahierten Gattungsbegriff der Poesie« gegeneinander herabsetzen will? Wenn derart aber »entgegengesetzte Dinge in gleicher Dignität stehen, gleiche Rechte haben sollen«²⁵, gibt es dann statt der hinfällig gewordenen klassischen Norm zeitloser Vollkommenheit noch einen »gemeinschaftlichen höhern Begriff« (Schiller, 439), ein transzendentes Prinzip der »objektiven Philosophie der Kunst« (Schlegel, 153), die es gestatten, die individuelle Vollkommenheit antiker und moderner Kunst aus ihrer Sonderung wieder in die Einheit einer höheren Anschauung zu bringen? Und wie läßt sich das neugefaßte Verhältnis von Antike und

Paulsen führt die Affinität der beiden Schriften Schillers und Schlegels auf das gemeinsame Erbe der Aufklärung (Theorie der Perfektibilität) zurück. Brinkmann findet, »daß ohne Schiller die Ausbildung der romantischen Dichtungstheorie gar nicht denkbar ist« (344), worauf ich noch zurückkomme (siehe Anm. 37), und führt die Affinität der beiden Schriften auf den bedingenden Moment eines Epochenwandels zurück (370). – Immer noch unüberholt erscheinen mir diesen Einzelansätzen gegenüber die beiden Aufsätze, in denen Arthur O. Lovejoy schon 1916 und 1920 die Affinitäten von Fr. Schlegels und Schillers Dichtungstheorien der Jahre 1790–1797 genetisch klargestellt hat (*The meaning of 'romantic' in early German Romanticism* und *Schiller and the Genesis of German Romanticism*, jetzt in *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948, pp. 183–227. L. wies nach, daß Schlegels Begriff der »romantischen Dichtung« als Nebenprodukt seines Versuchs entstand, antike und moderne Kunst zu scheiden: was Schlegel vor 1797 als das »eigentümliche Moderne« oder »Interessante« negativ bewertete, wurde nach 1797 die romantische Poesie. Nach L. war das Hauptmotiv dieses Umschlags bei Schlegel das Erscheinen von Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*: »What Schiller did for Schlegel [...] was not so much to suggest him new arguments as to give him, by example, the courage to follow through, even to a revolutionary conclusion, an argument which had already been suggested to him by an analogy from the ethics of Kant and the metaphysics of Fichte. That conclusion consisted in the thesis which may be defined as the generating and generic element in the Romantic doctrine – the thesis, namely of the intrinsic superiority of a *Kunst des Unendlichen* over a *Kunst der Begrenzung*« (p. 220).

²⁵ In dieser Formulierung erscheint das Dilemma etwas später bei A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801/2), zit. nach *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, H. Mayer, Berlin ²1956, I, p. 623.

Moderne in das Geschichtsbild der Aufklärung einfügen, das historische Eigenrecht der beiden Kunstepochen mit der Theorie der Perfektibilität vereinen, d. h. mit dem »Satz der Vernunft von der notwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit«, auf den sich Schlegel (94) beruft und der gleichermaßen Schillers geschichtsphilosophische Grundüberzeugung enthält?

V.

»Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden« (208): in diesem lapidaren Satz faßt Schlegel das Ergebnis seines Versuches zusammen, antike und moderne Poesie jenseits der einseitigen Standpunkte von *Anciens* und *Modernes* in ihrer »absoluten Verschiedenheit«²⁶ zu erfassen. Hält man sich allein an das so formulierte Ergebnis, so scheint es, daß Schlegel mit seiner »scharfen Grenzbestimmung« (203) zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung den Bruch mit der antiken Tradition vollendet und im Grunde schon jene ästhetische Revolution vollzogen hat, die er erst von der Zukunft erwartete. Denn seine verschiedenen Prinzipien der antiken und der modernen Poesie, das *Schöne* und das *Interessante*, führen in der Tat einen großen Schritt über die neuen Positionen der *Querelle* hinaus, wie sie in Deutschland Winkelmann oder Lessing einerseits und Herder andererseits in ihrer verschiedenen Einstellung zum klassischen Begriff des Schönen vertraten. Die *Querelle* der französischen Klassik war bei den *Anciens* wie bei den *Modernes*, bei Perrault wie bei Boileau, noch von einer gemeinsamen Norm des zeitlos und naturhaft Schönen (*beauté universelle et absolue*) ausgegangen. Der Streit über das Prinzip der *imitation des anciens* hatte dann aber dazu geführt, an der antiken Literatur das zeitlose Schöne (*beau universel*) vom zeitbedingt Schönen (*beau relatif*) zu unterscheiden: man erkannte in der Kritik und Apologie Homers, daß die archaischen Sitten des antiken Epos nicht nach den klassizistischen Normen der *bienséance* beurteilt werden konnten, sondern ei-

²⁶ Siehe dazu Anm. 18.

nem anderen Geschmack entsprächen, also auch auf andere Weise als schön gelten müßten.²⁷ Die gemeinsame Entdeckung der *Anciens* und der *Modernes*, daß es ein doppeltes Maß des Schönen gibt, löste den anfänglichen Streitpunkt auf und leitete die historische Erkenntnis der antiken wie der modernen Kunst ein. Auf dem damit beschrittenen Weg ist Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* von der individuellen zur idealischen Schönheit gelangt und hat andererseits Herder, an die französische Wiederentdeckung des Mittelalters anknüpfend²⁸, die Dichtung der neuen christlichen Völker in ihrer individuellen Schönheit zu beschreiben begonnen. Ordnet man Fr. Schlegel in diese Entwicklung ein, so zeigt seine Programmschrift den entscheidenden Schritt, daß nun die moderne Dichtung zum ersten Mal überhaupt vom überkommenen Kanon des Schönen abgelöst wird, an den sie selbst für die fortschrittlichsten, doch immer noch im klassizistischen Geschmack befangenen *Modernes* nach wie vor gebunden war.

Schlegels Versuch, die verlorene Einheit des ästhetischen Urteils gegen das doppelte Maß des Schönen wieder herzustellen, setzt die »Trennung des Objektiven und des Lokalen in der griechischen Poesie« voraus (165, 172). Mit dem *Lokalen* ist sowohl die »nationale Subjektivität« (165) wie auch das Archaische der Sitten und ihr späterer Verfall, mithin das *beau relatif* gemeint, das als ein unangemessenes, »modernisierendes« Verständnis der Antike ganz aus der Betrachtung auszuschließen sei. Andererseits wird das Prinzip der modernen Dichtung im absoluten Gegensatz zur reinen Schönheit, d. h. zum *Objektiven* der griechischen Poesie entwickelt, mithin durch den völligen Ausschluß des zeitlos und naturhaft Schönen (*beau universel*) definiert. Vom Ausgang der *Querelle* her gesehen erscheinen Schlegels neue Bestimmungen des Antiken und des Modernen zunächst als eine grandiose Vereinfachung der Antinomie des zeitlos und des zeithaft Schönen: das *Objektive* als Prinzip der griechischen Poesie nimmt die *beauté universelle et absolue* auf, die allein der antiken Kunst zugesprochen wird; das *Interessante* als Prinzip der neueren Dichtung weist auf die *beauté particulière et relative* zurück und bestimmt allein den verschiedenen Charakter der modernen Kunst. Verfolgt

²⁷ Vgl. Perrault, Einl. pp. 54–60.

²⁸ Besonders an De la Curne de Sainte-Palaye, s. o. S. 42/48 f.

man aber im Gang der Argumentation, wie weit es Schlegel mit seiner Trennung des Interessanten vom Schönen gelungen ist, antike und moderne Kunst in ihrer »absoluten Verschiedenheit« zu beschreiben, so zeigt sich, daß der im Folgeverhältnis von natürlicher und künstlicher Bildung aufgehobene Widerspruch zwischen dem *beau universel* und dem *beau relatif* in den Analysen und Urteilen seiner neuen »Parallelen« auf andere Weise wiederkehrt. Das Interessante büßt in Schlegels Darstellung der modernen Poesie seinen Charakter als ein selbständiges Prinzip mehr und mehr ein, um sich am Ende als ein defizienter, übergänglicher, die Rückwendung vorbereitender Modus des Schönen zu erweisen, während andererseits das in die vollendete Vergangenheit verwiesene Schöne der griechischen Poesie schließlich schon gar nicht mehr als reine, vom Lokalen abgelöste Schönheit, sondern als das Objektive einer vollständigen »Naturgeschichte der Kunst und des Geschmacks« erscheint, die in dieser Vollständigkeit auch die »Unvollkommenheit der früheren und die Entartung der späteren Stufen« (153) mit einschließen soll.

Schlegels Prinzip des *Interessanten* erkennt zwar der modernen Poesie schon ein selbständiges Ideal zu. Doch es ist einer impliziten Kritik der Modernität, nicht dem geschichtlichen Selbstbewußtsein und Fortschrittsdenken der Aufklärung entsprungen. Die neue Kategorie des ästhetischen Urteils tritt allmählich aus der Analyse dessen heraus, »was der Poesie unseres Zeitalters fehlt« (45). Deren Bild ersteht aus Stichworten wie »unbefriedigte Sehnsucht« (45), »zerrissenes Gemüt« (45), »Gesetzlosigkeit des Ganzen« (53), richtet sich gegen das »totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten« (58) und findet erst in der Erklärung ihres Ursprungs und letzten Ziels einen Ansatz, die Kritik in positive Aspekte der modernen, d. h. »künstlichen Bildung« umzukehren. Hier ergeben sich die wesentlichen Einsichten in die Eigenart der modernen Poesie: ihr Ursprung in einer »künstlichen universellen Religion« (66), ihre spätere Entwicklung unter »dirigierenden Begriffen«, d. h. unter dem Primat der Theorie (Renaissance, französische Klassik), ihr Gipfel in Shakespeare, dessen Größe erst an den »Gesetzen der charakteristischen Poesie und philosophischen Kunst« ganz zu erweisen sei (80). Schlegels Bestimmungen der künstlichen Bil-

ding – sieht man sie unter dem progressiven Aspekt – führen einerseits zu dem berühmten Versuch einer ersten Theorie des Häßlichen (80, 146 ff.), erweitern die Grenzen des Schönen durch die »darstellende«, »idealische« Kunst (72) und machen Phänomene wie das Neue, Piquante und Frappante, schließlich sogar das »Choquante (sey es abentheuerlich, ekelhaft oder gräßlich)« diskussionswürdig (84). Sie erhalten andererseits mit dem Prinzip des Interessanten dann aber einen gemeinsamen Nenner, der es erlaubt, die »durchgängige Richtung der modernen Poesie« doch wieder dem griechischen Urbild ästhetischer Vollendung botmäßig zu machen (84). Zwar weist die Bestimmung des Interessanten als einer »subjektiven ästhetischen Kraft« (204) schon auf eine Ästhetik der Subjektivität vor und scheint der Begriff des originellen Individuums, »welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt und ästhetischer Energie enthält« (82), der Ästhetik der Nachahmung bereits die Produktion des Kunstwerks als einen Akt der Freiheit (89) entgegenzusetzen. Doch Schlegel nimmt diesen Schritt mit dem Argument wieder zurück, daß das Interessante ja nur einen Komparativ, nicht den Superlativ eines »höchst Interessanten« (82) kenne und deshalb eine vollständige Befriedigung fordere, die außerhalb seiner gelegen sei, d. h. einem interesselosen Wohlgefallen entspringen müsse: »Nur das Allgemeingültige, Beharrliche und Nothwendige – das Objektive kann diese große Lücke ausfüllen; nur das Schöne kann diese heiße Sehnsucht stillen.« (83)

So ist Fr. Schlegel bei seiner Explikation des Interessanten als des Prinzips der modernen Kunst auf halbem Weg wieder zum Kunstideal des Klassizismus zurückgekehrt. Dabei rückten ihm aber das höchste Schöne, zu dem die Kunst der Moderne durch eine »vollkommene ästhetische Gesetzgebung« wieder zurückkehren soll, und sein griechisches Urbild immer weiter auseinander. Denn Schlegels Explikation des *Objektiven* führt Schritt für Schritt den Prozeß zu Ende, in welchem die Kunst der Antike während der Aufklärung vom nachahmbaren Vorbild in das vollkommene Gegenbild einer anderen, historisch fernen Vergangenheit umgewandelt wurde. Das Bild der griechischen Poesie im Studium-Aufsatz ist durch eine Preisgabe all der Züge gewonnen, die dem 18. Jahrhundert die Kunst der Antike »interessant« machten.

Der Reduktion auf jenes Schöne, das allein Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens sein kann, fiel mit dem »Lokalen« – wie schon bemerkt – die nationale Subjektivität, aber auch das »Individuelle« der einzelnen Dichter und die ganze griechische Kunsttheorie anheim (165). Zum »Lokalen«, nur historisch Interessanten, gehörten für Schlegel aber auch ganze Dichtarten wie die didaktischen Gedichte (165f.) oder die Idylle (173) und sogar das griechische Epos: »Diese unreife Dichtart ist nur in dem Zeitalter an ihrer Stelle, wo es noch keine gebildete Geschichte und kein vollkommenes Drama gibt.« (166) Schon in den anfänglichen Ausführungen über Homer korrigierte Schlegel die Homerbewunderung seiner Zeitgenossen, indem er ihr die folgenden Züge als uneigentliche Ruhmes-titel Homers absprach: »Die treue Wahrheit, die ursprüngliche Kraft, die einfache Anmuth, die reizende Natürlichkeit sind Vorzüge, welche der Griechische Barde vielleicht mit einem oder dem anderen seiner Indischen oder Celtischen Brüder theilt.« (111) In diesen poetologischen Katalog ist der ganze Prozeß eingegangen, in dem von der *Querelle* bis zu Winckelmann das Archaische der homerischen Welt entdeckt und in immer wieder neuen Stilisationen der *simplicité* und *naïveté* ausgelegt worden war. Schlegel setzt hier das bisherige Verständnis der Antike – und damit in gewisser Hinsicht auch Winckelmanns Kanon der »edlen Einfalt und stillen Größe«, in dem der genannte, begriffsgeschichtlich noch nicht zureichend beschriebene Prozeß gipfelte – außer Kraft. Wahrhaft griechisch sind nach Schlegel an der Poesie Homers allein die »Vollständigkeit seiner Ansicht der ganzen menschlichen Natur«, das damit erreichte »glücklichste Ebenmaß« und »vollkommene Gleichgewicht« (111). Schlegels Kritik enthüllt das Antikebild des Klassizismus seines Jahrhunderts als eine unbemerkt gebliebene Modernisation oder Übertragung des Interessanten (154). Denn so werde nur der Kontrast zu der eigenen Welt, nicht das objektiv Schöne gesucht und genossen: »[...] ein unzufriedener Bürger unseres Jahrhunderts kann leicht in der Griechischen Ansicht jener reizenden Einfalt, Freyheit und Innigkeit alles zu finden glauben, was er erbe-halten muß. Eine solche Werthersche Ansicht des ehrwürdigen Dichters ist kein reiner Genuß des Schönen, keine reine Würdigung der Kunst.« (176)

Ist aber Fr. Schlegel mit dieser Kritik, die das Antike-Bild aus allem Gegenwartsbezug herauslösen will, nicht selbst in einer »Wertherschen Ansicht«, d. h. in dem Zirkel verblieben, den er an anderer Stelle auf die Formel brachte: »Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte oder wünschte, vorzüglich sich selbst?«²⁹ Sieht man auf die Züge, die Schlegel als die höchste Gestalt der griechischen Dichtung rühmt: »Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis« (133), so scheint es, als ob sein Bild der »reinen Griechheit« (177) letztlich auch nur dem Kontrast zur künstlichen Bildung der Moderne entsprungen sei. Denn konnte die vollkommene Objektivität und reine Schönheit der Antike nicht überhaupt erst von der interessierten Subjektivität der Moderne, als ein Postulat der Ästhetik des interesselosen Wohlgefallens, entdeckt werden?

VI.

Es ist schwer zu entscheiden, ob Schlegel im Studium-Aufsatz schon den Zirkel sah, in dem er sich mit seiner Konzeption des objektiv Schönen bewegte. Dieser Zirkel wird durch die folgende Argumentationskette verdeckt, die ihm ermöglichte, die erst ausgeschlossenen Formen des »Lokalen« wieder in die Vollkommenheit des griechischen Urbilds zurückzubringen. Wie im Homerischen Epos erst die »Vollständigkeit« und Darstellung der »ganzen menschlichen Natur« jene charakteristischen Züge ausmachen, »welche dem Griechen allein eigen sind« (111), so soll auch die griechische Poesie im ganzen den Gipfel der Idealität nicht schon durch die Vollkommenheit einzelner Dichter und Dichtarten, sondern erst durch die »Objektivität der ganzen Masse« (165), durch den »Geist des Ganzen« (177) erreichen. Insofern sie im »vollständigen Stufengang des Geschmacks« ihre Stelle haben (143), erlangen auch die lokalen Formen der noch »unreifen Dichtart« Epos und die künstlichen oder virtuosen Hervorbringungen der Spätzeit das Exemplarische des höchsten Vorbilds: »Denn eine vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Geschmacks umfaßt im

²⁹ *Athenäum-Fragmente*, in: *Kritische Schriften*, hrsg. von W. Rasch, München 1956, p. 44.

vollendeten Kreislauf der allmählichen Entwicklung auch die Unvollkommenheit der früheren und die Entartung der späteren Stufen, in deren steten und nothwendigen Kette kein Glied übersprungen werden kann.« (153)

Dieser Begriff einer *Naturgeschichte der Kunst* ist in verschiedener Hinsicht denkwürdig. Im Unterschied zum bloßen Ereignisablauf der Historie zeichnet sich die geschichtliche Erscheinung der griechischen Kunst durch einen vollständigen und damit notwendigen Verlauf aus: im Bereich der Kunst kann das Geschichtliche sich naturhaft vollenden. Im Stufengang der so verstandenen Naturgeschichte der Kunst erlangen die mangelhaften, noch unausgeprägten oder wieder entarteten Erscheinungen neue Bedeutung: das an sich Unvollkommene kann im vollendeten Kreislauf exemplarisch werden, also indirekt am Vollkommenen teilhaben. Daraus folgt, daß dem Zeitalter der natürlichen Bildung auch eine naturhafte Form der Geschichte entspricht.

Damit hat Fr. Schlegel die durch den Ausgang der *Querelle* gesetzte Antinomie zwischen dem zeitlos und dem zeithaft Schönen aufgehoben und für die postulierte objektive ästhetische Theorie das einzigartige Beispiel einer »vollkommenen Anschauung« (105) zurückgewonnen! Doch geschah dies um den Preis einer unvermerkten Bedeutungsverschiebung: aus der Vollkommenheit als einer Bestimmung der reinen Schönheit antiker *Kunst* ist nunmehr ein spezifischer Charakter der vollendeten *Geschichte* dieser Kunst geworden. Nicht mehr als Inbegriff zeitlos vollkommener, jederzeit nachahmbarer Kunst, sondern als einmaliges Beispiel und »gesetzgebende Anschauung« (153) einer in sich vollkommenen Geschichte soll die Antike hinfort das höchste ästhetische Urbild sein!

Die damit erreichte Position, die in ihrer noch nicht gesehenen Konsequenz letztlich schon auf den berühmten Satz der Hegelschen Ästhetik vorweist, daß »die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes ist und bleibt«³⁰, steht nun aber offensichtlich im Widerspruch zu Schlegels Absicht, die Nachahmung der Griechen als das »einzige Mittel« zu erweisen, »echte schöne Dichtkunst wiederherzustellen« (164). Die Erfüllung dieser Absicht erforderte nach solchen Prämissen notwendigermaßen ein zyklisches Geschichts-

³⁰ Ed. Bassenge, Berlin 1955, p. 57.

bild. Doch ein solches widersprach Schlegels mehrfach geäußert Überzeugung von der »nothwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit« (94, 100 ff.). Dieser Widerspruch tritt in der Abhandlung verschiedentlich zutage und erklärt, warum Schlegel das Verhältnis der natürlichen zur künstlichen Bildung nicht bruchlos zu einer neuen Geschichtsphilosophie der Kunst zusammenfügen konnte. Schlegels Darstellung vom »Gang der ästhetischen Kultur« (185) gerät dort in Schwierigkeiten, wo sie die Übergänge von der antiken zur modernen Kultur und von dieser zu dem erwarteten »dritten Zeitalter« historisch begreifen will. Wenn nach Schlegel die Praxis immer schon der Theorie voranging, die Natur immer erst auf die Kunst folgen kann (62), läge nichts näher, als den Übergang von der natürlichen zur künstlichen Bildung im Sinne des Fortschreitens zu einer nächsten Stufe zu erklären. Gerade dies sucht Schlegel aber zu vermeiden, um der Antike die Dignität einer vollständigen, nicht weiter zu vervollkommnenden Bildung zu wahren. Darum sieht er sich genötigt, den Übergang zur Moderne durch ein merkwürdiges, historisch nicht erläutertes Argument zu erklären: »Die Natur wird das lenkende Prinzip der Bildung bleiben, bis sie dies Recht verloren hat, und wahrscheinlich wird nur ein unglücklicher Mißbrauch ihrer Macht den Menschen dahin vermögen, sie ihres Amtes zu entsetzen« (62). Hier muß man noch annehmen, daß die Menschheit auf dem Wege der Natur immer hätte weiterschreiten können, wenn sie nicht der Moment einer »verunglückten natürlichen Bildung«, mithin ein zufälliges Ereignis in dieser Entwicklung gestört hätte. Das Ende der natürlichen Bildung in einem solchen Mißgeschick bringt ein Moment der Diskontinuität in den Geschichtsablauf, das Schlegel benötigt, um die moderne Bildung wieder aus einem eigenen, »künstlichen Ursprung« (63) hervorgehen zu lassen. Doch diese Hilfskonstruktion paßt offensichtlich nicht mehr zu der später entwickelten Anschauung, die griechische Bildung sei als ein »in sich vollendetes Ganzes« zu sehen, »welches durch bloß innre Entwicklung einen höchsten Gipfel erreichte, und in einem völligen Kreislauf auch wieder in sich selbst zurücksank« (138). Jetzt soll die natürliche Bildung der Antike nicht mehr durch ein bloßes Mißgeschick aufgehört, sondern ihr natürliches Ende gefunden haben. Also müßte man nun auch annehmen,

daß der weitere Gang der ästhetischen Kultur unter demselben Gesetz eines zyklischen Geschichtsverlaufes steht. Doch das zyklische Prinzip, auf dem Schlegel die Vollkommenheit der antiken Bildung begründet, will er gerade für die moderne Bildung nicht gelten lassen: »diese Voraussetzung beruht auf einem bloßen Mißverständnis, auf dessen tiefliegenden Quell wir in der Folge stoßen werden« (100/1). Die Folge ist aber nur, daß die Uhren der Antike und der Neuzeit bei Schlegel offensichtlich verschieden gehen: sein Prinzip der alten Geschichte ist der natürliche Kreislauf, sein Prinzip der neuen eine – man weiß nicht wie – eingetretene Progression, die unumkehrbar ins Unendliche fortschreitet.³¹

Daß diese Lösung der Frage, wie die Verschiedenheit des Antiken und des Modernen auf entgegengesetzten Prinzipien von gleicher Dignität zu begründen sei, um den Preis der Einheit des Geschichtsprozesses erkaufte war, kommt auch in den Schwierigkeiten zum Vorschein, in die sich Schlegel bei der Wende zum zukünftigen dritten Zeitalter der Poesie gebracht sieht. Die künstliche Bildung der Moderne kann die natürliche Bildung der Antike nicht fortsetzen oder wiederholen, weil sie unter dem anderen Prinzip des steten Fortschreitens ihren Anfang und Verlauf nahm. Wie soll sie dann aber »nach dem Beispiel der klassischen Poesie zum Objektiven und Schönen gelangen?« (209) Die postulierte Rückkehr zum höchsten, von den Griechen verwirklichten Ideal widerspricht der »erhabnen Bestimmung der modernen Poesie«: der »endlosen Annäherung« an ihr höchstes Ziel (85). Wenn sie aber nicht in den Kreislauf zurückfallen darf, in dem sich die natürliche Bildung vollendet hat, wie soll sie dann aus ihrer bisherigen Progression heraustreten, um die geforderte »Rückkehr von entarteter Kunst zur echten« (85) zu vollziehen? An dieser Stelle hilft sich Schlegel wiederum mit dem Moment eines kontingenten Übergangs: der »günstigen Katastrophe« einer ästhetischen Revolution (85). Er sieht nun aber selbst ein, daß er sich

³¹ Zur Genesis dieses Widerspruchs siehe Lovejoy, der davon ausgeht, daß Schlegel hier Kants Philosophie weiterentwickelt habe, insofern in der Erklärung der Geschichte das System des Kreislaufs mehr den Forderungen der theoretischen Vernunft, das System der unendlichen Fortschreitung hingegen mehr den Forderungen der praktischen Vernunft genüge, welche letzteren Schlegel (wie auch Schiller) aus der Ethik in die Ästhetik übertrug (a.a.O. p. 211–12).

in innere Widersprüche verstrickte, die »ihre Möglichkeit zweifelhaft machen«³². Das Geständnis: »Mag die Hoffnung noch so gering, die Auflösung noch so schwer sein: der Versuch ist notwendig!« (86) besiegelt die Aporie einer Konzeption, die den Streit der antiken und der modernen ästhetischen Bildung nur gegen den Gang der bisherigen Geschichte zu lösen, den gesuchten »Standpunkt der absoluten Identität des Antiken und Modernen« nur in einem zukünftigen Konvergenzpunkt natürlicher und künstlicher Bildung zu postulieren wußte. Sieht man von dieser utopischen Lösung ab, so bleibt als Ergebnis von Schlegels neuer »Parallele«, daß sie antike und moderne Kunst zwar zum ersten Mal in ihrem eigenen Recht nach den Prinzipien des Objektiven und des Interessanten bestimmte, dabei aber die natürliche Bildung der Antike weiter als je von der künstlichen Bildung der Moderne in die Vergangenheit abgerückt hat. Denn die Vollkommenheit, die Schlegel an der Kunst der Antike entdeckte, ist die vollendete Vergangenheit des »klassischen Altertums«, das nunmehr als eine in sich vollkommene Geschichte exemplarisch wird, während die Kunst der Moderne, dem entgegengesetzten Prinzip der Perfektibilität folgend, nicht mehr – wie die natürliche Bildung – »in sich selbst zurücksinken kann« (93), sondern ihre höchste Bestimmung in einer unvollendbaren Progression in die Zukunft finden soll. Der Widerspruch, in dem Schlegel als *Ancien* befangen blieb, war indes nicht unlösbar. Das erhellt aus der Abhandlung Schillers, die gleichfalls von der Perfektion der Antike und der Perfektibilität der Moderne ausging, die so begründete Verschiedenheit vom Standpunkt eines *Moderne* aus aber in einem »gemeinschaftlichen höhern Begriff« zu versöhnen wußte.

³² »Das äußerste, was die strebende Kraft vermag, ist: sich diesem unerreichbaren Ziele immer mehr zu nähern. Und auch diese endlose Annäherung scheint nicht ohne innere Widersprüche zu seyn, die ihre Möglichkeit zweifelhaft machen. Die Rückkehr von entarteter Kunst zur echten, vom verderbten Geschmack zum richtigen scheint nur ein plötzlicher Sprung seyn zu können, der sich mit dem steten Fortschreiten, durch welches sich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läßt. Denn das Objektive ist unveränderlich und beharrlich: sollte also die Kunst und der Geschmack je Objektivität erreichen, so müßte die ästhetische Bildung gleichsam fixiert werden. Ein absoluter Stillstand der ästhetischen Bildung läßt sich gar nicht denken. Die moderne Poesie wird sich also immer verändern.« (85)

VII.

»Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in demjenigen, worin Homer groß ist, irgend einen Neuern ihm an die Seite stellen zu wollen [...]. Eben so wenig aber wird irgend ein alter Dichter und am wenigsten Homer in demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben aushalten können.« (439/40) Wie Schlegel geht auch Schiller – das Ergebnis der *Querelle* aufnehmend – davon aus, daß antike und moderne Dichtung, jede in ihrer Art, als vollkommen anzusehen und darin unvergleichbar sei. Da das Beispiel der einen gegen die andere »nichts beweisen kann«, wie Schiller an anderer Stelle noch schärfer formuliert (478, Anm.), folgt daraus auch für ihn die neue, bei Winckelmann und Herder offen gebliebene Frage nach einem gemeinschaftlichen höheren Begriff, der die verlorene ästhetische und historische Einheit des Antiken und des Modernen wiederherstellen konnte. Schlegel suchte die Einheit des ästhetischen Urteils auf dem Begriff des Schönen als Gegenstand des interesselosen Wohlgefallens zu begründen, dem er das Interessante am Ende als »Vorbereitung des Schönen« wieder unterordnen wollte. Von Schillers Standpunkt aus gesehen hatte diese Lösung den Makel, daß der Gegensatz des Antiken und des Modernen zwar im objektiv Schönen formal aufgehoben war, die inhaltlichen Bestimmungen aber noch verrietten, daß auch Schlegel »den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahiert« (439) und darum dem Interessanten als dem Prinzip der neueren Dichter letztlich doch nicht die gleiche Dignität zuerkannt hatte. Schiller, der die Verschiedenheit des Antiken und des Modernen wie Schlegel der Antinomie von Natur und Kunst unterordnete, gab ihr mit seinem Begriffspaar des *Naiven* und des *Sentimentalischen* nun aber eine Auslegung, die den Gegensatz der natürlichen und der künstlichen Bildung nicht mehr erst in einem utopischen Konvergenzpunkt der Zukunft, sondern schon im Gang der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit vermitteln konnte. Die moderne Poesie setzt hier nicht – wie bei Schlegel – durch einen historischen Zufall an einem Punkt außerhalb des vollkommenen Kreislaufs der antiken Poesie ein. Sie hat vielmehr in der Vollendung der natürlichen Bildung die notwendige

Bedingung ihres Ursprungs. Mehr noch: die »natürliche und die künstliche ästhetische Bildung greifen ineinander«³³, denn die inhaltlichen Bestimmungen der letzteren sind allesamt von dem Bewußtsein geprägt, daß die Vollkommenheit der naiven Dichter der Antike für die sentimentalischen Dichter der Moderne für immer verloren ist, aber auch nicht mehr ihr erstrebenswertes Ziel sein kann. Für ihr Verhältnis zur Antike gilt, was auch unser Verhältnis zu Gegenständen der einfachen Natur, zu Denkmälern der alten Zeit oder zum Naiven der Kindheit bestimmt: »Was ihren Charakter ausmacht, ist gerade das, was dem unsrigen zu seiner Vollendung mangelt; was uns von ihnen unterscheidet, ist gerade das, was ihnen selbst zur Göttlichkeit fehlt. Wir sind frey, und sie sind nothwendig; wir wechseln, sie bleiben eins.« (415) Antike und Moderne, natürliche und künstliche Bildung, die für das ästhetische Urteil gleichermaßen vollkommen und unvergleichbar erscheinen, treten in dieser Auslegung Schillers aus ihrem unvermittelten Gegensatz heraus. Sein neues Begriffspaar setzt sie in ein Bedingungsverhältnis, das die Wahrnehmung der verlorenen Naivität zum Seinsgrund des Bewußtseins der Modernität, den Verlust der antiken Natürlichkeit zum Ursprung der Künstlichkeit moderner Bildung macht.

Nicht das objektiv Schöne der griechischen Dichtung an sich selbst, vielmehr daß ihre naturhafte Vollkommenheit für uns unwiederbringlich verloren ist, begründet das, was sie uns zum Ideal werden läßt. Arkadien als Inbegriff dieser vollkommen natürlichen Welt ist für Schiller erst im Aspekt des Nicht-Mehr, der für immer verlorenen »Simplizität« (418, Anm.) das Urbild des Naiven. Die eigene Epoche finde gerade am Naiven, d. h. in der Empfindung, »daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme« (413), und der daraus folgenden Erkenntnis eines nicht zu behebenden Mangels das sentimentalische Bewußtsein ihrer geschichtlichen Mündigkeit. So kann unter den Bestimmungen des Naiven und des Sentimentalischen die antike und die moderne Bildung in gleicher Dignität stehen, ihre Entgegensetzung aber auch als ein historisches Folgeverhältnis gesehen und unter einen gemeinsamen, höheren Begriff subsumiert werden. Dieser Begriff, der es

³³ Das Zitat ist der Ausführung entnommen, in der Fr. Schlegel (204/5) selbst zusammenfaßt, worin Schiller über seine Position hinausgelangt sei.

Schiller ermöglicht, den Gegensatz des Antiken und des Modernen aus Schlegels Aporie zwischen dem vollendeten Kreislauf der antiken und der unvollendbaren Progression der modernen Bildung herauszuführen, ist die Philosophie der Geschichte: »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 entzweyhet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück. Weil aber das Ideal ein unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in *seiner* Art niemals vollkommen werden, wie doch der natürliche Mensch es in der seinigen zu werden vermag. Er müßte also dem letzteren an Vollkommenheit unendlich nachstehen, wenn bloß auf das Verhältnis, in welchem beide zu ihrer Art und zu ihrem Maximum stehen, geachtet wird. Vergleicht man hingegen die Arten selbst mit einander, so zeigt sich, daß das Ziel, zu welchem der Mensch durch Kultur *strebt*, demjenigen, welches er durch Natur *erreicht*, unendlich vorzuziehen ist.« (438) Schillers Begriffspaar hat vor dem Schlegels den Vorzug, daß es den Gegensatz des Antiken und des Modernen geschichtsphilosophisch versöhnt, indem es dem Naiven und dem Sentimentalischen in Ansehung ihrer Eigenart gleiche Rechte zugestehen, in Rücksicht auf das »letzte Ziel der Menschheit« (438) aber dem Sentimentalischen als dem Prinzip der Moderne den Vorrang einräumen kann. Erweist sich darin ihre geschichtsphilosophische Legitimität, so ist nun zu fragen, ob Schillers Begriffe in gleichem Maße wie Schlegels ästhetische Kategorien dazu geeignet sind, die Eigenart und Leistung der antiken und der modernen Kunst zu bestimmen. Gerade an diesem Punkt hat Schlegel in seiner nachträglichen Vorrede gegen Schillers Darlegungen Bedenken erhoben. Zunächst gesteht er freimütig zu, daß ihm Schillers Schrift über die Grenzen der klassischen und der interessanten Poesie und insbesondere über den historischen Ursprung der modernen Poesie »ein neues Licht gegeben« habe. Dann aber setzt er an Schillers Begriff des Sentimentalischen aus, daß »nicht jede poetische Äußerung des Strebens nach dem Unendlichen sentimental«, aber auch nicht schon jede sentimentalische Stimmung poetisch sei (»Nur durch das Charakteristische, d. h. die Darstellung des Individuellen wird die sentimentalische Stimmung

zur Poesie«, 207/8). Diese Einwände laufen letztlich darauf hinaus, daß Schillers Begriffe ein moralisches Interesse an der Realität des Idealen voraussetzen, ursprünglich also keine rein ästhetischen Kategorien seien und darum von sich aus auch kein spezifisches Merkmal des Schönen beibringen könnten. In der Tat stellt Schiller gleich eingangs fest, daß die Empfindung des Naiven »kein ästhetisches, sondern ein moralisches Wohlgefallen (an der Natur) ist; denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt; auch richtet es sich ganz und gar nicht nach der Schönheit der Formen« (414). Aus unserer Perspektive ergibt sich daraus zunächst einmal, daß auch Schiller in seiner »Parallele« das Prinzip der modernen Kunst vom klassischen Kanon des Schönen abgesetzt hat. In dieser Hinsicht bezeichnen das Sentimentalische bei Schiller und das Interessante bei Schlegel gemeinsam und gleichzeitig die neue Position der schon eingetretenen »ästhetischen Revolution«. Wie aber ließen sich danach die Prinzipien einer »poetischen Gesetzgebung« entwickeln? Diese Aufgabe wurde Schlegel durch die Rückbindung des Interessanten an das Maß des objektiv Schönen erleichtert, während gerade hier die Schwierigkeiten Schillers begannen. Wie sollte ein neuer Kanon der modernen Dichtkunst ohne das klassische Richtmaß des Schönen begründet, von der Empfindungsweise des Sentimentalischen aus entwickelt und in Dichtungsarten gegliedert werden? Und wie konnten andererseits mit dem Begriff des Naiven Eigenart und Grenzen der antiken Dichtkunst bestimmt werden, wo doch die Wahrnehmung des Naiven der antiken Dichter schon ein sentimentalisiertes Interesse an ihnen voraussetzte? Drohte Schillers Bild der naiven Dichter nicht unvermeidlich in jene »Werthersche Ansicht« Homers zurückzufallen, die Schlegel als unangemessene Modernisierung enthielt hatte?

Schiller war sich dieser Gefahr offenbar bewußt. Das zeigt sein Versuch, das von ihm beschriebene sentimentalische Interesse am Naiven der Natur und der alten Dichter von dem nur affektierten »sentimentalischen Geschmack zu unsern Zeiten« (415), andererseits aber auch von dem verschiedenen Gefühl der Natur, das die Alten selbst hatten, zu unterscheiden. Die erste Abgrenzung richtet sich an den »empfindsamen Freund der Natur« und zielt schon hier auf Rousseau, über dem später

noch eigens der Stab gebrochen wird³⁴: »Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht werth. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen.« (428) Schillers Absage an den Rousseauismus seines Jahrhunderts, der »die Kunst lieber gar nicht anfangen lassen, als ihre Vollendung erwarten will« (452), setzt dem idyllischen Bild der antiken Simplizität ein nicht weniger deutliches Ende, als es zur gleichen Zeit auch Schlegel tat. Denn mit der naiven Schönheit, Ruhe und Einfalt, die unsere moderne Empfindsamkeit in der Natur sucht und bei den Alten zu finden glaubt, haben wir das, was uns von ihnen trennt, nur scheinbar aufgehoben: »Das Gefühl, von dem hier die Rede ist, ist also nicht das, was die Alten hatten; es ist vielmehr einerlei mit demjenigen, welches wir für die Alten haben. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche.« (431) Schiller bringt dafür das gleiche Beispiel wie Schlegel: den jungen Werther, der Zuflucht bei Homer suchte und den die gelesene Szene zweifellos mit einem ganz anderen Gefühl erfüllt habe als Homer, der sie schuf. Was aber mag das Naive der Alten nun wohl abgesehen von uns und jenseits der »Wertherschen Ansicht« gewesen sein? Worauf gründet sich überhaupt die Erwartung, das »ganz andere Gefühl« Homers oder auch Schlegels »reine Griechheit« lasse sich im Abstand der Zeit noch ergründen?

VIII.

Dieser letzten Frage, die in die Aporie des Historismus führen würde, ist Schiller – wie schon Schlegel – offensichtlich ausgewichen. Schillers Explikation der antiken Dichtung behält den Begriff des Naiven bei, obschon es in der Konsequenz seiner Abgrenzung gelegen hätte, vom Naiven nur noch als derjenigen Ansicht des Gegenstandes zu sprechen, die sich für die sentimentalische Einstellung ergibt. Aus der Kritik an der falschen Empfindsamkeit seines Jahrhunderts, die nach der Glückseligkeit der einfachen Natur zurückverlange, statt über den Verlust ihrer Vollkommenheit zu trauern (428), geht ein

³⁴ Die explizite Kritik Schillers an Rousseau findet sich in der Behandlung der Elegie (451/2); weitere Abschnitte in der Kritik der sentimentalischen Idylle (468, 472) könnten auch auf ihn gemünzt sein.

neues Antikebild hervor, das in seiner Strenge dem Schlegels recht nahe kommt, ja als Ergänzung der Bestimmung des Objektiven aus der Perspektive des produzierenden Künstlers gelesen werden kann. Der antike Dichter lehre uns die Natur »aus der ersten Hand zu verstehen« (433). Seine wahre Vollkommenheit, die ihn vor dem neueren Dichter auszeichnet, beruhe auf seiner »Liebe für das Objekt« (429), das er im höchsten Grade genau und treu zu beschreiben wisse, weil es »ihn gänzlich besitzt« (433). Was uns in naiver Dichtung zunächst befremdet, nämlich »daß der Poet sich hier gar nirgends fassen läßt« (433), erweist sich gerade als Vorzug der antiken Dichter, die uns durch »sinnliche Wahrheit« und »lebendige Gegenwart« zu rühren vermögen (438), die noch Natur sind, wo wir die verlorene suchen (432).

Das Prinzip der »absoluten Darstellung« (470), das den Vorrang der Griechen auf ihrem eigenen Felde, der naiven Dichtung, begründet, zeigt andererseits aber auch die Grenze ihres Vermögens und gibt den Grund an, der sie nach Schiller im Gang der ästhetischen Kultur »auf einer niedrigeren Stufe festhielt« (478, Anm.). Da der naive Dichter von seinem Objekt abhängt, kann ihm die »gemeine Natur« gefährlich werden und sind die Dichtungen der Alten nur schön, »soweit die Natur in ihnen und außer ihnen schön ist« (ib.). Schiller führt dafür als Beispiel die Schilderungen der weiblichen Natur und des Verhältnisses zwischen den beiden Geschlechtern an, bei denen es sich zeige, daß das Werk der alten Dichter »mit der äußern Empfindung geendigt« war. Sie hätten es noch nicht verstanden, »durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten Objekt ein unendliches zu machen« (ib.). Dieses Argument steht am Ende der langen Diskussion, die seit der *Querelle d'Homère* über die Mängel der griechischen Poesie geführt wurde. Noch Fr. Schlegel hatte im gleichen Zusammenhang die »kindliche Sinnlichkeit des epischen Zeitalters«, die »nicht selten bittre und gräßliche Härte der älteren Tragödie«, die »üppige Ausschweifung gegen das Ende des lyrischen Zeitalters« als Unvollkommenheiten, ja »wirkliche Fehler« der griechischen Poesie angesehen (151). Auch wenn er diese Mängel dann wieder durch seine »vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Geschmacks« historisch rechtfertigte, fanden die archaische und die hellenistische Phase der griechischen Dicht-

kunst damit doch noch keine ästhetische Würdigung. Schiller war als *Moderne* in dieser Hinsicht dem *Ancien* Schlegel voraus. Er brachte die *Querelle d'Homère* auf eine neue Stufe der ästhetischen Reflexion, indem er das Unvollkommene der antiken Dichter nicht mehr auf die frühe Stufe und andere Welt ihrer Sitten, sondern auf die Grenze zurückführte, die dem naiven Dichter durch seine Beschränkung auf die Nachahmung der Natur gezogen sei. Somit verdankt auch die Dichtkunst der Modernen ihre Überlegenheit in Themen wie dem der Liebe nicht eigentlich der »günstigen Veranlassung« ihrer höheren Zivilisation und Bildungsgeschichte (so Schlegel, 154), sondern der Freiheit des sentimentalischen Dichters, »über die Natur hinaus in das Idealische« zu gehen (478, Anm.). Während das naive Genie in Abhängigkeit von der Erfahrung steht, seine Stärke in der »absoluten Darstellung« seines Gegenstandes hat, aber über diesen Gegenstand nicht hinausgelangt, fängt das sentimentalische Genie »seine Operation erst da an, wo jenes die seinige beschließt; seine Stärke besteht darin, einen mangelhaften Gegenstand aus sich selbst heraus zu ergänzen, und sich durch eigene Macht aus einem begrenzten Zustand in einen Zustand der Freyheit zu versetzen« (476). Die Nachahmung der Natur ist das Maß, aber auch die Grenze der Vollkommenheit antiker Kunst; der Vorrang moderner Kunst beginnt dort, wo sie am Mangel ihrer historischen Wirklichkeit die eigene Möglichkeit begreift, die Beschränkung auf die schöne Natur zu durchbrechen und den mangelhaften, an sich selbst sogar gleichgültigen (470) Gegenstand durch Behandlung poetisch zu machen.

Die neue Grenzziehung zwischen natürlicher und künstlicher Bildung führt an diesem Punkt unzweifelhaft über die moralischen Implikationen des Sentimentalischen hinaus. Schiller gelangt hier zum Ansatz einer »poetischen Gesetzgebung« (467, Anm.), die Eigenart und Leistung der – vom Jahre 1797 aus gesehen – zukünftigen modernen Kunst unter einem Aspekt vorzeichnet, der in Schlegels Bestimmungen der interessanten Poesie fehlte. Die Bedeutung des Sentimentalischen erschöpft sich keineswegs im Typischen der drei Dichtungsarten Satire, Elegie und Idylle, deren Beschreibung Schillers Abhandlung so viel Raum gibt. Nicht als drei »Gedichtarten«, wie sie unter diesem Namen, aber unter anderen Bedingungen auch schon in

der Antike gepflegt wurden³⁵, sollen hier Satire, Elegie und Idylle verstanden werden, sondern als eine »dreyfache Empfindungsweise und Dichtungsweise«, die »außerhalb der Grenzen naiver Dichtung« liege und demnach eine Grenzüberschreitung voraussetzt, die Schiller »für eine ächte Art (nicht bloß Abart) und für eine Erweiterung der wahren Dichtkunst zu halten geneigt ist« (466, Anm.). Die sentimentalische Poesie erweitert die wahre, d. h. klassische Dichtkunst, indem sie die Naturnachahmung aufgibt und sich aus der naiven Bindung an das Objekt löst. Sie wird eben dadurch zum Prinzip der modernen Dichtkunst. Die drei sentimentalischen Dichtungsarten setzen voraus, daß der moderne Dichter – im Unterschied zum antiken – zu seinem Gegenstand »nicht nur ein einziges Verhältnis haben kann«, sondern selbst die Wahl der Behandlung trifft (440). Die Rührung, in die er uns versetzt, ist nicht auf seinen Gegenstand, sondern nur auf die Reflexion über den Eindruck gegründet, »den die Gegenstände auf ihn machen« (441). Er kann, indem er die Natur durch die Idee ergänzt, »durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten Objekt ein unendliches machen«, und er kann schließlich, wie Schiller an Klopstock zeigt, es der Tonkunst nachtun, die »bloß einen bestimmten Zustand des Gemüths hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben« (456, Anm.).

IX.

Gewiß sehen wir diese äußersten Positionen in Schillers Theorie des Sentimentalischen heute, nachdem wir gewohnt sind, die Kunst der Moderne mit Kategorien der Reflexion und Entgegenständlichung zu begreifen, in einem schärferen Licht.

³⁵ Zwar sagt Schiller zunächst über Horaz, man könne ihn »als den wahren Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart nennen« (432), doch dieses Urtheil wird später wieder eingeschränkt: »soviel lehrt doch die Erfahrung, daß unter den Händen sentimentalischer Dichter (auch der vorzüglichsten) keine einzige Gedichtart ganz das geblieben ist, was sie bey den alten gewesen, und daß unter den alten Namen öfters sehr neue Gattungen sind ausgeführt worden« (467, Anm.). Die historische Zuordnung des Naiven zur Antike, des Sentimentalischen zur Moderne setzt sich immer wieder durch, vgl. auch p. 435: »Dichter von dieser naiven Gattung sind in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle.«

Auch ist gar nicht zu verkennen, daß »Entgegenständlichung« bei Schiller eine »sentimentalische Operation« meint, die er noch dem Ausdruck von Ideen dienstbar machen wollte. Und ebensowenig ist zu bestreiten, daß das zweistufige Geschichtsschema und ästhetische Kategorienpaar des Naiven und des Sentimentalischen in Schillers Schrift auf eine widersprüchliche Weise wieder durch eine dritte Stufe überhöht wird – durch das *Ideal*, das der sentimentalische Mensch immer nur erstreben, aber nie erreichen kann (438) und das am Ende doch die idealisch-zukünftige Idylle vom Elysium noch erfüllen soll. Das sind Grenzen, die der Modernität der »sentimentalischen Operation« und der in neue Rechte eingesetzten Reflexion ursprünglich im Horizont der idealistischen Philosophie und Dichtungstheorie Schillers gezogen waren.³⁶

Das Erkennen solcher Grenzen darf indes nicht den Blick davor verschließen, welche weiterreichende Bedeutung die Schillerschen Bestimmungen des Sentimentalischen bei dem von Schiller nicht mitvollzogenen Schritt zur Modernität der romantischen Dichtungstheorie erlangen konnten. Mit diesem Schritt, der die – von Schlegel und Schiller geteilte – Erwartung einer zukünftigen Idealpoesie überholte und damit eine dritte Stufe im Gang der ästhetischen Bildung als zurückgelassene Utopie entbehrlich machte, wird das Sentimentalische von der Reflexion auf das Ideal frei und kann nun dem neu sich artikulierenden Selbstverständnis der Romantik als kategoriale Bestimmung und Legitimation zu Gebote stehen. In der Tat weist das Sentimentalische in Schillers Dichtungstheorie ja bereits drei kapitale Bestimmungen auf, die es auf kaum unterscheidbare Weise dem »Romantischen« nahekommen lassen: als »Kunst des Unendlichen« hat das Sentimentalische mit dem Romantischen nicht allein die Progressivität der Universalpoesie gemein, sondern auch die doppelte Bestimmung,

³⁶ Siehe dazu D. Henrich, *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik* (Zs. für philos. Forschung 11, 1957, pp. 527–47), der zeigt, wie sich Schiller mit seinem neuen Begriff des Schönen als »Freiheit in der Erscheinung« zwar von Kants *Kritik der Urteilskraft* löst, indem er das Ästhetische mit dem Sittlichen verbindet, dabei aber in Schwierigkeiten gerät (»Schiller versucht, die im Kantischen System nicht einbezogene Vergegenständlichung der Subjektivität mit Hilfe der Begriffe von Kants Subjektivitätstheorie zu erfassen«, 539) und davor haltmacht, die beiden Phänomene des Schönen und des Erhabenen in eines zusammenzudenken.

sowohl ein Verhältnis zur Natur (als Empfindung des verlorenen Einklangs mit dem Ganzen der Welt), als auch ein Verhältnis zum zeitlich Fernen (als Sehnsucht nach der Simplizität der Kindheit oder der Antike) zu bedeuten. Im Kreis dieser Bestimmungen des Sentimentalischen, mit denen Schiller der neuen, seit 1798 artikulierten Dichtungstheorie offensichtlich den Weg bereitet hat, fehlt zum vollen Begriff des Romantischen allein noch das *Interessante* – jenes Prinzip der »subjektiven ästhetischen Kraft«, das Schlegel an Bestimmungen des Charakteristischen, Individuellen und Originalen erläutert, als Prinzip der modernen Poesie aber noch negativ bewertet hatte, weil diese ja »nicht einmal Ansprüche auf Objektivität« mache (204).³⁷ Schlegels Kritik an Schiller: »Nur durch das Charakteristische, d. h. die Darstellung des Individuellen wird die sentimentale Stimmung zur Poesie« (208) erlangt darum erst vom Standpunkt der Romantik aus ihr volles Recht. Diesen Standpunkt aber konnte Schlegel erst erreichen, nachdem ihm Schillers Abhandlung – wie er selbst gesteht – über die »Grenzen des Gebiets der klassischen Poesie« wie über die »ursprüng-

³⁷ Die Aufwertung des »Interessanten« zu einer positiven Bestimmung in Schlegels romantischer Dichtungstheorie hat R. Brinkmann (s. Anm. 24) durch den Nachweis, daß diese Wendung schon in Ansätzen der Frühschriften präformiert sei, in eine entwicklungsgeschichtliche Konsequenz zu stellen versucht (in Ergänzung älterer Thesen von A. O. Lovejoy, vgl. p. 348). Die Parallelität der Denkrichtung Schillers mit dem Schlegelkreis kommt dabei zu kurz, weil B. in dem Bestreben, Schlegel die Priorität in der Konzeption einer Dichtungstheorie der Moderne zuzuschreiben, Schillers Kategorien nuremehr typologisch auffaßt, sie in die »Zeitlosigkeit der Klassik« zurückstellt (p. 361) und damit der Geschichtsphilosophie Schillers so wenig gerecht wird wie seiner Rechtfertigung der modernen Poesie durch den Begriff des Sentimentalischen. So richtig es ist, daß Schlegel sich nicht von heute auf morgen vom Gräkomanen zum Romantiker bekehrt hat, bleibt doch in Brinkmanns Darstellung unerklärt, wie die im Studium-Aufsatz noch negativen Bestimmungen des Interessanten ohne eine neue Wendung Schlegels in positive Bestimmungen der romantischen Kunst oder progressiven Universalpoesie umgesetzt werden konnten. Wenn aber der wesentliche Anstoß zu dieser Wendung – wie Lovejoy wahrscheinlich machte, dessen These an diesem Punkt aus meiner problemgeschichtlichen Perspektive nur bestätigt werden kann – die Provokation durch Schillers Schrift gewesen ist, muß man bezweifeln, daß Schlegel im Studium-Aufsatz »viel mehr Geschichtsphilosoph als Schiller« war (so Brinkmann, 361). Er ist es vermutlich erst geworden, nachdem ihm Schillers Abhandlung gezeigt hatte, wie der im Studium-Aufsatz manifeste Widerspruch zwischen der vollendeten Naturgeschichte der antiken und der unendlichen Progression der modernen Kunst historisch zu vermitteln war.

liche Künstlichkeit der modernen Poesie« ein »neues Licht« gegeben hatte (204/5).

In der geschichtlichen Konsequenz der *Querelle des anciens et des modernes* gesehen, als ein neuer Versuch, »den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten«, erscheint Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* bereits als ein erster Akt jener »ästhetischen Revolution«, die von der ersten Generation der Romantiker, von Friedrich Schlegel und Novalis, unmittelbar danach vollzogen wurde.

Insofern muß es dem Romanisten am Schluß seiner vorwitzigen Grenzüberschreitung als ein Paradoxon der deutschen Literaturgeschichte erscheinen, daß die große historische Wende zur Romantik gerade von der Position eines *Ancien* aus, der im Interessanten als seinem Prinzip der modernen Literatur nuremehr eine »vorübergehende Krise des Geschmacks« sah und an eine Annäherung an die Antike als die »große Bestimmung der Deutschen Dichtkunst« glaubte (197), von Friedrich Schlegel eingeleitet wurde, während andererseits Friedrich Schiller, der die Antinomie zwischen der natürlichen Bildung der Antike und der künstlichen Bildung der Moderne von der Position eines *Moderne* aus progressiv im Geiste der Aufklärung löste, in den Parnass des rückwärtsgewandten Weimarer Klassizismus eingegangen ist.³⁸

³⁸ Meine synchronische Untersuchung erhielt inzwischen durch die Konstanzer Dissertation von H.-D. Weber, *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie« und das Verhältnis von Kritik und Dichtung im 18. Jahrhundert* (siehe Anm. 8 und 12) ein diachronisches Seitenstück. In der Perspektive dieser Arbeit, die Schlegels Begründung der autonomen Kritik funktionsgeschichtlich als epochale Replik auf die Probleme der philosophischen Ästhetik des 18. Jhs. auslegt (»Es bedurfte der völligen Entwertung aller aus einer philosophischen Ästhetik sich herleitenden Bestimmungen der Kunst, um zu einer positiven Kategorisierung der als modern sich verstehenden Kunst durchzudringen«, p. 228), fällt auch auf die Problemstellung der *Querelle* seit ihrer Aufnahme durch die deutsche Kritik ein neues Licht. Der veränderte Fragenhorizont zeigt sich vor allem darin an, daß die Vorbildlichkeit der Griechen in der deutschen Diskussion das in der *Querelle* noch nicht gesehene Problem aufwirft, »wie die in der metaphysischen Bestimmung fraglos gegebene Objektivität des Schönen nunmehr im Modus der Subjektivität in der Kunst zur Geltung gebracht werden kann« (p. 107). Auch Herder gelangt dort über die von der *Querelle* hinterlassene nationale und epochale Relativierung des Schönen hinaus, wo er im Rückgang auf die biblische Hermeneutik eine Theorie des Schönen entwickelt, die seinen universalen Sinn

wieder gegen den historischen Relativismus ins Recht setzt: das Schöne, das nicht mehr als ein metaphysisch Bestimmbares und substantiell Nachahmbares vorgegeben ist, kann als die überhistorische Quintessenz historischer Manifestationen im hermeneutischen Prozeß der Kritik wieder versammelt und zur Anschauungsform des Kenners und Kritikers werden (p. 123). Das in Herders Genie-Lehre fehlende gegenseitige Begründungsverhältnis von kritischer Reflexion und produktivem Selbstverständnis der Kunst wird sodann für Fr. Schlegel zum Movens, mit einer neuen Funktionsbestimmung der Kritik zugleich die ästhetische Legitimation der »progressiven« modernen Kunst zu gewinnen, »indem diese sich die kritische Erkenntnis ihrer historischen Veränderbarkeit zur Bestimmung werden läßt und so die Kritik zum Strukturelement der Kunst selbst wird« (p. 124). Der Studium-Aufsatz erscheint in dieser Perspektive als eine Durchgangsposition, in der die positive Kategorisierung der modernen Kunst noch nicht geleistet ist. Daß sie Schlegel erst leisten konnte, als ihm Schillers geschichtsphilosophische Lösung der Antinomie von Antike und Moderne, naturhafter Vollkommenheit der naiven und unvollendbarer Progression der sentimentalischen Kunst vor Augen stand, ist meine Sicht auf die frühromantische Lösung der *Querelle*. Demgegenüber geht H.-D. Weber von dem Ungenügen Schlegels an der nicht spezifisch ästhetischen Kategorie des Sentimentalischen aus, sucht Schlegels nächsten Schritt in der formalen Aufhebung des *Objektiven* im *Romantischen* zu fassen (p. 174) und verfolgt die daraus entstehenden Konsequenzen und Aporien des rein ästhetischen Begriffs einer romantischen Kunst bis zum notwendigen Scheitern der »neuen Mythologie«. Ob in dieser Sicht das von mir apostrophierte Paradoxon der deutschen Literaturgeschichte schon gelöst ist, steht dahin und könnte mutmaßlich nur durch eine Wiederaufnahme der *Querelle* gelöst werden.

Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal

Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde.

I.

Der zum Motto erhobene Satz findet sich im Vorwort der *Souvenirs d'Egotisme*, die Stendhal 1832 als Konsul in Civita Vecchia niederzuschreiben begann, aber schon nach 14 Tagen wieder abbrach.¹ Der Satz steht ziemlich unvermittelt im Kontext. Stendhals lapidare Feststellung ist nicht zureichend motiviert, so daß sie die Form eines selbständigen *Aperçu* gewinnt. Sie muß in dem übergreifenden historischen Kontext verstanden werden, der auch Stendhals autobiographischem Fragment erst Zeugniswert und literarischen Rang verleiht. Zeugniswert durch die provozierende Absicht der *Souvenirs d'Egotisme*, die als eine »gegen den Strich« geschriebene Selbstdarstellung den Abbau der romantischen Subjektivität ankündigen. Ferner durch ihre unliterarische Schreibart, in der sich ein epochaler Bedeutungswandel von Poesie und Prosa, Imagination und Aktualismus geltend macht. Schließlich durch die Leistung dieser Schreibart, die als literarische Form der Zeitbewegung die dichterische Existenz mitten in Geschichte und Politik hinein und sie damit zugleich in Frage stellt. Der Satz: *le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde*, ist also nicht allein gegen die Dichter der Romantik gerichtet, die mit Vigny die Vereinsamung des dichterischen Genius in der Gesellschaft beklagten.² Stendhal sieht in dieser

¹ Stendhal, *Souvenirs d'Egotisme*, nouvelle éd. revue, établie et commentée par H. Martineau, Paris (Le Divan) 1950. Im Text wird im übrigen nach folgenden Ausgaben zitiert: Hugo, *La Préface de Cromwell*, ed. Lommatzsch und Wagner, Berlin 1920 (Romanische Texte, Nr. 3), Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, Berlin 1955; Heine, *Sämtliche Werke*, ed. Elster (Meyers Klassiker Ausgaben), Bd. 3: *Reisebilder*, Bd. 5: *Französische Zustände*, Leipzig und Wien, o. J.

² So kommentiert Martineau (p. 139) diese Stelle.