

Früher Idealismus und Frühromantik

Der Streit um
die Grundlagen der Ästhetik
(1795-1805)

Herausgegeben von
Walter Jaeschke und Helmut Holzhey

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Im Digitaldruck »on demand« hergestelltes, inhaltlich mit der ursprünglichen Ausgabe identisches Exemplar. Wir bitten um Verständnis für unvermeidliche Abweichungen in der Ausstattung, die der Einzelfertigung geschuldet sind. Weitere Informationen unter: www.meiner.de/bod

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-7873-0994-8
ISBN eBook: 978-3-7873-2674-7

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 1990. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Gesamtherstellung: BoD, Norderstedt. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.
www.meiner.de

INHALT

Vorwort	VII
Walter Jaeschke Ästhetische Revolution. Einführende Bemerkungen	1
Gunter Scholtz Der Weg zum Kunstsystem des Deutschen Idealismus	12
Cornelia Klinger Ästhetik als Philosophie - Ästhetik als Kunsttheorie	30
Ulrich Stadler System und Systemlosigkeit. Bemerkungen zu einer Darstellungsform im Umkreis idealistischer Philosophie und frühromantischer Literatur	52
Claus-Artur Scheier Die Frühromantik als Kultur der Reflexion	69
Bernhard Lypp Poetische Religion	80
Ernst Behler Grundlagen der Ästhetik in Friedrich Schlegels frühen Schriften	112
Heinz Gockel Zur neuen Mythologie der Romantik	128
Christoph Jamme »Ist denn Judäa der Tuiskonen Vaterland?« Die Mythos-Auffassung des jungen Hegel (1787-1807)	137
Götz Müller Jean Pauls Ästhetik im Kontext der Frühromantik und des deutschen Idealismus	159
Klaus Hammacher Jacobis Romantheorie	174
Thomas Lehnerer Kunst und Bildung - zu Schleiermachers Reden über die Religion	190

Wilhelm G. Jacobs	
Geschichte und Kunst in	
Schellings »System des transscendentalen Idealismus«	201
Wolfhart Henckmann	
Symbolische und allegorische Kunst bei K.W.F. Solger	214
Hartwig Schultz	
Der Umgang der Brentano-Geschwister (Clemens und Bettine)	
mit der frühromantischen Philosophie	241
Personenverzeichnis	261
Siglenverzeichnis	269

ÄSTHETISCHE REVOLUTION. STICHWORTE ZUR EINFÜHRUNG

I

»Vielleicht werden die folgenden Zeitalter oft zwar nicht mit anbetender Bewunderung, aber doch nicht ohne Zufriedenheit auf das jetzige zurücksehn.«¹ Diese Prognose des jungen Friedrich Schlegel verblüfft nicht allein durch die - trotz des einleitenden »Vielleicht« - große Selbstsicherheit, mit der sie den Rang der Kunst und der Kunstphilosophie in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts formuliert, und sogar in einer eher zu bescheidenen Wendung. Sie überrascht nicht minder durch ihre Treffsicherheit: Wenige Epochen haben sich mit auch nur annähernd vergleichbarem Nachdruck sowohl in die Geschichte der Kunst als auch in die Geschichte der Ästhetik eingeschrieben wie die genannte. Der Rückblick auf sie wird deshalb sehr wohl ein Blick mit Bewunderung - wenn auch sicherlich nicht mit anbetender - sein müssen.

Der Reichtum der Ästhetik des von Schlegel genannten Zeitalters schließt es aus, sie in ihrer gesamten Breite zu thematisieren. Die Blickrichtung dieses Bandes gilt deshalb nur zweien der damaligen Gruppierungen, deren Repräsentanten in engem gedanklichen Austausch und auch in persönlicher Beziehung zu einander gestanden haben: der Frühromantik und dem frühen deutschen Idealismus. Sie berücksichtigt also nicht eigens die Bedeutung, die ein Werk wie Kants *Kritik der Urteilskraft* für die Ausbildung der frühromantischen und -idealistischen Ästhetik gehabt hat. Ferner schließt sie notgedrungen die Weimarer Klassik aus - auch dort, wo diese, wie in Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, entscheidend auf die beiden genannten Strömungen eingewirkt hat. Und sie begnügt sich damit, die Bezeichnungen »Frühromantik« und »früher Idealismus« zu gebrauchen und sie inhaltlich zu füllen, ohne sie zu räsonnierend zu rechtfertigen und in eine Diskussion darüber einzutreten, mit welchem Recht die eine oder andere Gestalt - insbesondere Hölderlin - unter diese Titel zu subsumieren, und ob diese oder jene Schrift besser frühromantisch oder vor-frühromantisch zu nennen sei. Andererseits kommt das Werk etwa Friedrich Heinrich Jacobis hier zur Sprache, das sicher«lich weder als »frühromantisch« noch als »frühidealistisch« gelten kann, aber - verstanden oder mißverstanden - eine bedeutende Rolle für die Ausbildung der genannten Richtungen gespielt hat.

II

Das Bewußtsein der Kunstphilosophie im Umkreis von Frühromantik und frühem Idealismus spricht sich - im eingangs zitierten Kontext - prononciert in der Wendung aus, es habe eine »ästhetische Revolution« stattgefunden. Ästhe-

1 KFSa I,356.

tische Revolution - darin liegt das Wissen um die Veränderungen, die sowohl die Kunst als auch ihre Theorie teils erfaßt haben, teils für beide erwartet worden sind. Ihren Ausgang haben sie vom erneuerten Studium der Alten genommen, und auch die sonstigen Entwicklungen der Ästhetik von Baumgarten über Kant bis hin zum Neuansatz der Transzendentalphilosophie sind in sie eingeflossen. Die Kunst erhält nun die Aufgabe zugesprochen, eine »majestätische Fülle schlummernder Kräfte, wie durch einen Zauberschlag ans Licht« zu reißen.²

In der Rede von »Revolution« liegt jedoch noch mehr als die Feststellung und die Erwartung einer durchgreifenden Änderung auf künstlerischem und kunstphilosophischem Gebiet. Sie klingt damals - nur wenige Jahre nach der Französischen Revolution und inmitten des Streits um die Urteile des Publikums über sie - längst nicht so abgeschliffen und vernutzt wie heute. Über die Feststellung kunst- und ästhetikimmanenter Umwälzungen hinaus erhebt sie einen Anspruch, der die Bedeutung von Kunst und Philosophie der Kunst im gesellschaftlichen Leben betrifft. Sie hebt die Umwälzungen auf ästhetischem Gebiet auf die Ebene derjenigen, die in Frankreich auf politischem Gebiet erfolgt sind und auch die übrigen europäischen Staaten nicht unberührt gelassen haben - explizit in der vielzitierten Wendung, in der Schlegel die Französische Revolution, Fichtes *Wissenschaftslehre* und Goethes *Meister* als »die größten Tendenzen des Zeitalters« bezeichnet.³ Ja sie geht sogar noch einen Schritt weiter. Auch die Absicht des *Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus*, die Entzweiung etwa zwischen den Ideen - als Formen der Rationalität - und der Sinnlichkeit zu versöhnen, hat ja unmittelbare gesellschaftspolitische Konnotationen. Das Ziel der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie ist es, wie Friedrich Schlegel schreibt, »die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch« zu machen⁴. Eben darin geht die ästhetische Revolution noch über die politische hinaus, daß sie - anders als ihr Epitheton »ästhetisch« nahelegt - die in ihm noch festgehaltene Entzweiung des Lebens in unterschiedliche Sphären - Politik, Poesie, Wissenschaft, Religion usf. - aufzuheben und die verlorengegangene Einheit wiederzugewinnen sucht.

Dieser über die Sphäre der Kunst hinausgehende Anspruch mag übersteigert erscheinen, was die in ihm unterstellte Vermittlungskraft der Kunst betrifft. Er verrät jedoch zugleich das resignative Eingeständnis, daß die ästhetische Revolution Ersatz für die politische sei - nicht nur, daß jene Revolution dieser zumindest äquivalent, sondern ebenso sehr, daß eine politische in Deutschland nicht zu erwarten sei. Wenig später löst Hegel diese Äquivalenz von ästhetischer und politischer Revolution ab durch seine Behauptung einer Äquivalenz von religiöser und politischer Revolution, von Revolution und Reformation. Sie kritisiert ja nicht allein den Mißgriff, daß man in Frankreich eine politische Revolution ohne vorangegangene religiöse unternommen habe, sondern sie stellt

2 KFSa I,360.

3 KFSa II,198 (*Athenäum*-Fragment 216).

4 KFSa II,182 (*Athenäum*-Fragment 116).

beide als weltgeschichtliche Leistungen auf eine Stufe. Die Kunst oder die Ästhetik nennt er in diesem Zusammenhang jedoch nicht mehr.

Unter welchen Bedingungen kann die Kunst diejenige Funktion erfüllen und sogar besser erfüllen, die anderen Orts der politischen Revolution zugefallen ist? Der ästhetischen Revolution wird zugemutet, daß sie ein neues, ja das Goldene Zeitalter zu begründen vermöchte, eine neue, schöne Welt, ja das Reich Gottes heraufzuführen, in dem die mannigfachen Entzweigungen der Gegenwart aufgehoben seien. Diese Erwartung verbindet sich mit der Annahme, daß die Revolution der ästhetischen Bildung, die sich zum guten Teil dem Studium der Alten verdanke, auch der Erneuerung dessen bedürfe, was doch Voraussetzung der Kunst der Alten gewesen sei: der Erneuerung des Mythos. Solche neue Mythologie fordern bereits das *Älteste Systemprogramm* und wenige Jahre später Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*, aber auch Schelling und Hegel in ihrer Jenaer Zeit: Die neuere Kunst könne die Höhe der Kunst der Alten allein dann erreichen, wenn sie sich ebenfalls auf eine ihr vorgegebene, zumindest nicht vom Künstler stets neu zu erschaffende Mythologie stützen könne. Auch und gerade, wenn man die Aufgabe des Künstlers in die reine Produktion legt, kann man nicht davon abstrahieren, daß der Zeit der Mittelpunkt fehlt.⁵ Allein durch eine solche Rückbindung kann die künstlerische Produktion ihre Restriktion auf das bloß Ästhetische überwinden und ihrem eigentlichen Ziel, der Überwindung der mannigfachen Entzweigungen, zur Wirklichkeit verhelfen. Die Möglichkeit einer ästhetischen Revolution im genannten umfassenden Sinne steht unter dieser Bedingung, bereits was den Kunstcharakter der zu schaffenden Werke, und insbesondere, was die erhofften, darüber hinausgehenden Auswirkungen der ästhetischen Revolution betrifft.

Mit der Formulierung des Bedürfnisses einer neuen Mythologie ist jedoch die Möglichkeit seiner Befriedigung noch nicht gesichert. Näher als die Befriedigung liegt solcher Formulierung die Einsicht oder doch zumindest die Ahnung, daß es nicht zu befriedigen sei. Denn der einzige, dem man die geforderte Leistung einer Mythopoiese zuschreiben mochte, war nicht gerade ein Zeitgenosse, sondern - Dante.⁶ Die Berufung auf alle anderen in diesem Zusammenhang erwogenen Instanzen - nämlich Goethes Dichtung oder die frühe idealistische Naturphilosophie - bleibt demgegenüber vage und unerschlüssig. Die neue Mythologie verändert damit ihre Stellung: Aus einem erhofften Resultat gegenwärtigen mythopoietischen Redens wird sie zur Voraussetzung der revolutionären Kunst und der ästhetischen Revolution. Man konnte sich schwerlich längere Zeit vor sich selbst verbergen, daß der eigene Traum, eine neue Bibel zu schreiben, Stifter einer neuen Religion und Moral zu sein, »auf Muhameds und Luthers Fußstapfen zu wandeln«⁷ -, sich nicht verwirklichte. Auch als ein

⁵ KFSa II, 312.

⁶ KFSa II, 327.

⁷ F.D.E. Schleiermacher: *Kritische Gesamtausgabe*. Abt. 5: Briefwechsel. Hrsg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond. Bd. 2. Berlin-New York 1988, 348 (Schlegel an Schleiermacher, Anfang-Mitte Juli 1798) sowie Novalis: *Schriften*. Bd. 4. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1975, 501 (Schlegel an Novalis, 20. Oktober 1798).

halbes Jahrhundert später ein derartiger Versuch unter anderen Auspicien wiederholt wurde, konnte er - was die Stiftung einer neuen Mythologie betraf - nicht gelingen.

Es kann deshalb nicht verwundern, daß die Stelle des Verlangens nach einer neuen Mythologie - kaum daß es ausgesprochen war - von der Hoffnung auf eine Repristination der alten besetzt wird. Die neuen Hoffnungen richten sich aber weniger auf die Mythologie des klassischen Altertums, die zu dieser Zeit bereits in zu hohem Maße zum Gegenstand der literarhistorischen Forschung und damit der wissenschaftlichen Entzauberung geworden ist. Sie gelten den »Schätzen des Orients«⁸. Mit dem Dementi der Möglichkeit der *Erfindung* einer neuen Mythologie (wobei schon die Wortwahl andeutet, daß man sich mit denen einig weiß, die vehement gegen die Ansicht streiten, eine Verfassung lasse sich *erfinden*) geht zunehmend die Empfehlung der »alten Offenbarungen« einher.⁹ Diese allerdings erweisen sich der ästhetischen Revolution nicht als sonderlich fördernd, und damit entfällt bereits nach wenigen Jahren der Grund für die Hoffnung auf eine ästhetische Revolutionierung des Zeitalters. Schon die »Rekonstruktion der indifferenten Harmonie«, die der Jenaer Hegel - selbst noch im Banne der Frühromantik stehend - in der *Naturrechtsvorlesung*¹⁰ (1802) für seine Zeit anvisiert, versteht sich nicht mehr als ästhetische Erneuerung, sondern als begründet im philosophisch artikulierten, aus der Sittlichkeit eines Volkes geborenen Freiheitsgedanken.

Die Hoffnung und Erwartung einer ästhetischen Revolutionierung des Zeitalters findet damit - noch nicht ein Jahrzehnt nach ihrer Formulierung - ihr Ende in der These vom Ende der Kunst. Zum genannten frühen Zeitpunkt begründet Hegel das Ende der Kunst mit dem - unabänderlichen - Verlust der Mythologie. Somit ist seine Begründung selbst noch eine mythische: Sie verwirft die Kunst als Remedium gesellschaftlicher Entzweigungen, weil die Restitution eines (vermeintlichen) Naturzustands schönen Lebens unmöglich sei. Erst mit dem Ende der Koinzidenz von Frühromantik und frühem Idealismus revidiert Hegel diese selbst noch mythische Begründung für das Ende von Mythologie und Kunst und ersetzt sie durch die Verknüpfung der Einsicht in die strukturelle Defizienz von Kunst - ihr dem Selbstbewußtsein fremdes Aufgespaltensein in Material, Produzenten und Rezipienten - mit der Annahme einer 'Geschichte des absoluten Geistes'. Gleichwohl durfte man seither der Ansicht sein, daß der frühromantische Ruf nach ästhetischer Revolutionierung der Wirklichkeit die Eignung der Kunst zur Vermittlung der Entzweigungen der modernen Welt weit überschätzt habe.

III

Der Bogen der Kunstphilosophie des thematischen Jahrzehnts spannt sich von der Erwartung einer ästhetischen Revolution bis zur Behauptung des Endes der

⁸ KFSa II,319.

⁹ KFSa III,98.

¹⁰ Karl Rosenkranz: *G.W.F.Hegels Leben*. Berlin 1844, 133-141.

Kunst. Damit könnte auch der Anlaß für den bewundernden Rückblick auf diese Jahre zu entfallen scheinen: Die ästhetische, aber das engere Gebiet der Ästhetik überschreitende Revolution, die Schlegel voraussagen zu können meinte, für die ihm die Zeit reif schien, hat bekanntlich nicht stattgefunden. Und auch abgesehen von den gesellschaftlichen Konnotationen hat der Gang der Kunst bekanntlich nicht die von Schlegel prognostizierte Richtung aufs Objektive genommen. Gleichwohl scheint es nicht unberechtigt, an der Rede von einer ästhetischen Revolution festzuhalten. Bereits die Entwicklungen, die Schlegel zu ihrer Erwartung ermutigen, berechtigen dazu, ihre Wirklichkeit zu konstatieren.

Die ästhetische Revolution bahnt sich - Schlegels früher Auskunft im *Studi-umsaufsatz* zufolge - auf zwei Gebieten an: dem des Studiums der Alten und dem der Ausbildung der neueren Ästhetik. Und beide stehen in engem Zusammenhang. Er liegt allerdings nicht darin, daß die »allgemeingültige Wissenschaft des Schönen und der Darstellung«¹¹ eine direkte Herstellungsanleitung für die schöne Kunst enthielte. Sie befreit jedoch die Kunst aus ihrer Unterwerfung unter falsche Maßstäbe - und diese Befreiung ist selbst ein Resultat des Studiums der Alten. Denn dieses Studium hebt eine wichtige, bis dahin übersehene Differenz ins Bewußtsein: die Differenz zwischen der Nachahmung der griechischen Urbilder und der Fixierung auf die griechische Kunstkritik. In der Perspektive der frühromantischen Ästhetik ist es ein verderblicher, wenn auch naheliegender Fehlschluß noch der neueren Tradition, der griechischen Kunsttheorie dieselbe Verbindlichkeit zuzuerkennen wie den griechischen Kunstwerken. Schlegel begründet dies mit literarhistorischen Argumenten - mit der geschichtlichen Distanz zwischen Kunst und Kunstkritik, echtem im Mythos gegründeten und im Kunstwerk gestalteten Geschmack und demgegenüber dem entarteten Geschmack als dem geschichtlichen Nährboden der vergleichsweise späten Kunstkritik. Indem das Studium der Alten diese Differenz herausstellt, leistet es eine wichtige, wenngleich negative Vorarbeit für die Aufstellung des geforderten »objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften«¹². Es entkräftet die Verdikte, die in der - bis in die Gegenwart reichenden - antiken Tradition der Kunstkritik über die neuere Kunst ausgesprochen werden. Daß »einzelne Regeln des Aristoteles, und Sentenzen des Horaz« nun nicht mehr »als kräftige Amulette wider den bösen Dämon der Modernheit gebraucht« werden können¹³, ist somit in erster Linie selber eine Konsequenz des Studiums der Alten und erst sekundär ein Resultat der jungen Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Schlegel unter den Titeln »rationales System« und »kritisches System« im genannten Zusammenhang allerdings nur sehr summarisch berührt.

Das Studium der Griechen bricht insbesondere dadurch einer neuen Ästhetik und Kunst - und damit auch einer ästhetischen Revolution - die Bahn, daß es am Prinzip der Nachahmung der Griechen zwar festhält, es aber freier und

¹¹ KFSa I,354.

¹² KFSa I,358.

¹³ KFSa I,350, vgl. I,488.

zugleich tiefer versteht. Die Einsicht in die großen Linien der Kunstgeschichte entschärft die Querelle des Anciens et des Modernes, und diese Leistung gilt Schlegel wiederum als Bestätigung für die Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges. »Es kann eine Empfehlung und eine Bestätigung des entworfenen Grundrisses sein, daß nach dieser Ansicht der Streit der antiken und modernen ästhetischen Bildung wegfällt; daß das Ganze der alten und neuen Kunstgeschichte durch seinen innigen Zusammenhang überrascht, und durch seine vollkommene Zweckmäßigkeit völlig befriedigt. Jedes große, wenngleich noch so exzentrische Produkt des modernen Kunstgenies ist nach diesem Gesichtspunkt ein echter, an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt, und so heterogen die äußere Ansicht auch sein mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken.«¹⁴

IV

Schlegel brauchte mit diesen Einsichten die ästhetische Revolution nicht erst zu prognostizieren. Wichtige Etappen dieser Revolution, Anzeichen einer neuen, dritten Periode der Kunst- und damit der Weltgeschichte liegen der Frühromantik und dem frühen Idealismus geschichtlich voraus. Diese Feststellung bleibt auch dann in Kraft, wenn die weitere Umbildung von Kunst und Ästhetik späterhin einen anderen als den vorhergesagten Gang genommen hat. Man kann sogar behaupten, daß Schlegel im frühen *Studiumsaufsatz* die Zeichen der ästhetischen Revolution noch gar nicht zureichend erfaßt, zumindest aber nicht angemessen benannt habe. Manches, was mit Recht als revolutionär herauszuheben gewesen wäre, mag ihm schon als selbstverständlich erschienen sein; manches aber auch nur neben der thematischen Ausrichtung seiner Schrift gelegen haben.

Die eigentlich revolutionäre Umgestaltung betrifft - über Schlegels Erläuterungen zum Begriff der ästhetischen Revolution hinausgehend - den Begriff der Kunst überhaupt sowie den Begriff einer Philosophie der Kunst. Zumindest in der Retrospektive kommt dieser Neuerung ein höherer Rang zu als den auf dem Gebiet der Ästhetik noch erwarteten oder ausgebliebenen revolutionären Ereignissen. Denn es handelt sich hier nicht bloß um einen Wandel des Kunstverständnisses, sondern um die Konstitution des neuen Begriffs von Kunst überhaupt. Die Genese dieses Begriffs, seine Entgegensetzung gegen das System der 'Künste' im Sinne der Tradition der 'Artes' werden im folgenden Beitrag dargestellt und brauchen deshalb hier nicht näher berührt zu werden. Für den Sprachgebrauch der frühromantischen Ästhetik scheint dieser unmittelbar vorangegangene Prozeß schon weit zurückzuliegen; Relikte der alten Rede von 'Künsten' im Sinne von 'Kunstfertigkeiten' finden sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwar noch sehr häufig, aber gerade weniger im Kontext der Ästhetik als in anderen Zusammenhängen. Die Frühromantik und der frühe Idealismus sind hierin - wie so oft - Erben der Aufklärung, ohne diese Verbindlichkeit gebührend zum Ausdruck zu bringen. Allerdings füllen sie den neugewonnenen

¹⁴ KFSA I,354.

Begriff der Kunst nicht allein inhaltlich in einer die Aufklärung weit überbietenden Weise. Sie stabilisieren ihn auch - insbesondere dadurch, daß sie sein Komplement dauerhaft etablieren: den Begriff einer Philosophie der Kunst.

Auch diese Neubildungen - Philosophie der Geschichte, Philosophie der Kunst und, etwas später, Philosophie der Religion - sind, gemessen am Fächerkanon der rationalistischen Schulphilosophie, schlechthin revolutionär. Derartige terminologische Veränderungen erschöpfen sich ja keineswegs in Sprachregelungen oder äußerlichen Ordnungsprinzipien; sie reflektieren eine Umwälzung der Wirklichkeitserfahrung überhaupt. Noch um 1800 konnte man die Möglichkeit derartiger Disziplinen bestreiten - weil es für sie keine anerkannten Prinzipien gebe. Moderate Zweifel mischen sich selbst bei Schlegel (1797) in den Gebrauch des neuen Ausdrucks - etwa wenn er argwöhnt, in dem, was man 'Philosophie der Kunst' nenne, fehle gewöhnlich eines von beiden: entweder die Kunst oder die Philosophie.¹⁵ Die Rede von einer 'Philosophie der Kunst' ist anfangs noch nicht inhaltlich gefüllt; der Ausdruck geht - wie bei der 'Philosophie der Religion' - der Sache, zumindest ihrer konkreten Darlegung voraus. Er bezeichnet zunächst ein noch nicht eingelöstes Programm. Aus Anlaß einer Rezension der *Jungfrau von Orleans*, die in der Perspektive der Kunst gewidmeten Partien von Schellings *System des transzendentalen Idealismus* verfaßt ist, äußert Schiller noch kurz vor dem Entstehen der ersten ausführlicheren Philosophie der Kunst, d.h. von Schellings Vorlesungen unter diesem Titel: »Man sieht aber daraus, daß die Philosophie und die Kunst sich noch gar nicht ergriffen und wechselseitig durchdrungen haben«. Diese Bedenken betreffen - wie das einschränkende »noch« andeutet - weniger das Projekt einer solchen Philosophie der Kunst als den Stand zur Verwirklichung der oftmals nur programmatischen Versicherungen. Deshalb fährt Schiller fort: und man »vermißt mehr als jemals ein Organon, wodurch beide vermittelt werden können« bzw., wie es zuvor heißt, eine »Brücke« »von der Transzendentalen Philosophie zu dem wirklichen Factum«. ¹⁶

Eben solcher Vermittlung gilt das Bestreben der noch frühromantisch tingierten, frühidealistischen Vorlesungen Schellings über *Philosophie der Kunst*. Dies bleibt ihr Verdienst, auch wenn sie ihr Ziel verfehlt haben dürfte. Vornehmlich in dieser *Philosophie der Kunst* manifestiert sich die ästhetische Revolution - plakativ etwa in den Sätzen aus der Einleitung, in denen Schelling sein Unternehmen gegen die fruchtlosen Bemühungen der vorangegangenen Jahrzehnte abgrenzt, die teils das Schöne psychologisch behandelt haben wie »Gespenstergeschichten und andern Aberglauben«, teils als »Recepte und Kochbücher«, aus denen man lernen konnte, wie eine Tragödie anzurühren sei, damit sie beim Publikum die bestmögliche Mischung von Schrecken, Mitleid und Tränen bewirke.

¹⁵ KFSa II,148 (*Lyceum*-Fragment 12).

¹⁶ Schillers *Werke*. Nationalausgabe. Bd.31. Hrsg. von Stefan Ormanns. Weimar 1985, 88 (Schiller an Goethe, 20. Januar 1802).

V

Es ist das hervorstechende Charakteristikum der neuen, von Frühromantik und frühem Idealismus entworfenen Philosophie der Kunst, daß sie nicht mehr an solcher auf das Publikum berechneten Wirkung orientiert, sondern Gehaltsästhetik ist - und zwar sowohl des immanent-ästhetischen als auch des metaphysischen Gehalts. Sie verabschiedet damit neben der Artes-Tradition auch die bis zu Aristoteles zurückreichende Tradition der Wirkungsästhetik. Die Kraft zu diesem - wiederum revolutionär zu nennenden - Schritt gewinnt sie einerseits aus dem erneuerten und überlegenen Studium der Griechen, aus der von Schlegel proklamierten Befreiung von den Fesseln der griechischen Kunstkritik, andererseits und unabhängig davon aus der zeitgenössischen Umgestaltung der Philosophie in der Transzendentalphilosophie und der Spekulation. Wenn die Philosophie nur »auf eine unveränderliche Weise in Ideen ausspricht, was der wahre Kunstsinn im Concreten anschaut«¹⁷, so ist ihr Inhalt identisch mit dem der Kunst, und jede Thematisierung, die nicht auf diesen Inhalt gerichtet ist und sich entweder in Regelwissen oder in der Wirkungsberechnung erschöpft, muß das Eigentliche der Kunst verfehlen.

Aber obgleich die Kunst mit der Philosophie denselben Inhalt hat, bleibt sie nicht etwa auf die Nachahmung einer ihr vorgegebenen Wirklichkeit beschränkt. Nicht das Studium der Alten, sondern die neue Geschichte der Ästhetik, insbesondere aber die Fundierung der Ästhetik innerhalb des Gesamtkonzepts der Transzendentalphilosophie und deren Erbe in der erneuerten Spekulation des Idealismus fügen der frühromantischen bzw. -idealistischen Philosophie der Kunst ein weiteres Charakteristikum hinzu: das Moment der produzierenden Subjektivität. Dieser epochale Neuansatz zieht auf dem Gebiet der Ästhetik zwei Konsequenzen nach sich: ihre Restriktion auf eine Philosophie der Kunst und deren Absage an das die Tradition prägende Prinzip der Mimesis.

Gegenstand der Ästhetik ist nicht mehr der gesamte Umkreis des Schönen, in dem das Naturschöne gemeinhin als dem Kunstschönen überlegen galt und dieses von jenem bloß unvollkommen abgeleitet schien. Daß das Kunstschöne ein Produziertes sei, kann nicht mehr als Einwand gegen es gelten, wenn der Gedanke der Produktion aus der sich selbst denkenden Subjektivität zum Fundament der Philosophie überhaupt geworden ist. Allerdings werden die Auswirkungen dieses neuen Prinzips des Selbstbewußtseins auf die Ästhetik erst mit zeitlicher Verzögerung - nach Kant und wohl nicht ohne Grund auch erst nach Fichte - faßbar. Dann aber wird die Ästhetik so sehr zu einer Philosophie der Kunst, daß das Naturschöne nahezu in Vergessenheit gerät, zumindest systematisch ortlos wird. Parallel dazu, wenn auch mit geringer Verzögerung, verläuft ein zweiter Prozeß: die Rücknahme des Begriffs des Schönen in die Philosophie der Kunst, und zwar die Rücknahme nicht aus der Natur, sondern aus dem gesellschaftlichen Leben. Zunächst hatten die Frühromantik und der frühe Idealismus ja gerade in der Ausweitung des Begriffs des Schönen einen Wesenszug

¹⁷ F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*. Nachdruck der Ausgabe 1859. Hrsg. von K.F.A. Schelling. Darmstadt 1976, 5.

der ästhetischen Revolution sehen wollen. Mit der Einsicht in die Unwiederholbarkeit des Mythos, des vermeintlichen Naturzustands eines schönen Lebens vor dem Beginn der Geschichte kann auch dieser Bereich des gesellschaftlichen Lebens nicht mehr als Feld der Verwirklichung des Schönen gelten. Dieses hat seinen Ort ausschließlich in der Kunst.

Damit ist aber auch dem Prinzip der Mimesis der Boden entzogen. Wenn Kunst, und d.h. wenn das *Kunstwerk*, das jetzt von der Philosophie in den Blick genommen wird, aus dem Akt der Anschauung dessen resultiert, was in anderer Form in der Philosophie begriffen wird - des Schönen oder des Absoluten -, vermittelt durch die schöpferische Subjektivität des Künstlers, so entfällt jeder Anlaß, Kunst aus der Nachahmung der Natur entspringen zu lassen. Fraglos wird die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip - nach Gottsched - auch in Deutschland bereits vor der Umformung der Ästhetik durch die kritische Philosophie geführt. Aber erst im Ausgang von dem neuen Prinzip der künstlerischen Produktion aus Freiheit gewinnt die Philosophie der Kunst die - wohl unverlierbare - Klarheit über den »Unterschied zwischen bloß verschönernder Nachahmung des Wirklichen und Gegebenen, und selbstständiger Darstellung einer, durch die Schöpferkraft des Dichters hervorgezauberten, Welt« - so Schlegel eher beiläufig über Shakespeares *Sturm*.¹⁸

Auch diese Absage an das Prinzip der Mimesis ist ein, wenn nicht das Signum der ästhetischen Revolution der fraglichen Jahre. Sie wird zwar nicht ermöglicht, wohl aber dadurch erleichtert und theoretisch abgesichert, daß die neue Philosophie der Kunst dem aus der Freiheit der Subjektivität geborenen Werk eine eigene metaphysische Dignität zuerkennt, die ihr gerade dann abgesprochen werden müßte, wenn sie als Nachahmung der Natur angemessen verstanden wäre. Als freies Produkt der Subjektivität, aber zugleich als inhaltsidentisch mit der Philosophie steht Kunst in einem weit engeren Verhältnis zum »Absoluten« als die Natur.

Unter diesen Bedingungen fällt es - zunächst - nicht schwer, den Wahrheitsbegriff aus seiner Rückbindung an die Mimesis zu lösen und ihn für die Resultate der künstlerischen Produktion, für das *Kunstwerk* festzuhalten. Schönheit und Wahrheit lassen sich zusammendenken - sei es unter der Dominanz der ersteren oder der letzteren. Heikel wird dieses Festhalten am Wahrheitsbegriff erst, wenn der metaphysische Horizont zerfällt, ohne daß doch deshalb die alte Mimesis-Lehre restituierbar, die ästhetische Revolution zumindest in diesem einen Aspekt rückgängig zu machen wäre. Die Fortsetzung der eben zitierten Einsicht Schlegels deutet indessen über die idealistische Lösung des Wahrheitsanspruchs der Kunst bereits wieder hinaus: »Und welch eine Welt, die das Höchste und Tiefste der Menschheit umfaßt?« Das Festhalten an einem eigentümlichen Wahrheitsanspruch der Kunst auch nach Überwindung des Prinzips der Mimesis bedürfte demnach der Abstützung nicht durch einen metaphysischen, sondern einen 'anthropologischen Wahrheitsbegriff'. Man könnte diesen Ausruf allerdings mit gleichem Recht als Relikt der alten Mimesis-Lehre

interpretieren: sofern die Anrufung der Menschheit die Ästhetik letztlich wieder in den Horizont einer - wenn auch vermittelten - Natürlichkeit einfängt.

VI

Die ästhetische Revolution, deren Vorzeichen Friedrich Schlegel in der Kunst und der Ästhetik seiner Zeit beobachten zu können glaubte, ist nicht in der von ihm erwarteten und vorausgesagten Weise erfolgt. Gleichwohl ist sie nicht ausgeblieben: Ihre ersten Etappen liegen seiner Prognose bereits im Rücken, und ihr weiterer Verlauf wird durch Schlegel und seinen frühromantischen Freundeskreis, aber ebenso durch Hölderlin und den frühen Idealismus der Jenaer Periode Schellings und Hegels wie auch durch ungezählte ihrer Zeitgenossen gestaltet. Es sind zum großen Teil diese Träger der ästhetischen Revolution, die die Epoche der Frühromantik und des frühen Idealismus auch wieder beendet haben: in Schlegels Rückwendung zu einer Gewißheit, die er als der Gewißheit des Selbstbewußtseins vorausgehend und überlegen erachtete, und in anderer Weise in Schellings oder Hegels Ausgestaltung der Philosophie zum System und der Eingliederung der Ästhetik in dieses System. Doch trotz ihrer klassizistischen Ausrichtung kann Hegels Ästhetik zumindest in einigen Aspekten als Erbe der hier thematischen Entwicklung gelten, und zwar sowohl nach der Seite des Einheitsstrebens, der Vermittlungsleistung als auch nach der Seite der ungeheuren Differenzierungsleistung, die die frühromantische und -idealistische Kunstphilosophie nicht minder auszeichnet als das gemeinhin hervorgehobene Streben nach Überwindung der Entgegensetzungen von Kunst und Leben, Wissenschaft und Kunst, Kunst und Religion. Jede spätere Ästhetik greift zurück auf das dieser Epoche angehörende begriffliche Instrumentarium - betreffe es nun den Begriff der Kunst oder der Kunstphilosophie oder auch nur Einzelnes wie die Gattungspoetik, insbesondere die Theorie des Romans oder des Trauerspiels, die Ansätze zur Klärung ästhetischer Kategorien wie des Symbolischen oder Allegorischen oder die Zuordnung des Systems der Künste zur Geschichte der Kunst.

Den bisher herausgehobenen Charakteristika der frühromantischen und -idealistischen Ästhetik seien hier nur noch einige Bemerkungen zum letztgenannten Stichwort angefügt. Auch in der damals neugewonnenen Sicht des Verhältnisses der Kunst zur Geschichte liegt ein schlechthin revolutionärer Zug dieser Ästhetik. Sie weiß, daß die Wirklichkeit der Kunst stets eine Wirklichkeit im Medium der Geschichte ist. Sowohl die Form als auch die spezifischen Gehalte der Kunst sind geschichtlich vermittelt; die Philosophie der Kunst ist deshalb zum wesentlichen Teil Geschichte der Kunst. Sie kann zumindest nicht ohne diese konzipiert werden - wie auch die frühe Religionsphilosophie des Idealismus (jenseits ihrer Kantischen Reduktion auf Moral) primär historisch strukturiert war und die begriffliche Durchformung sowie die Ausgestaltung des Details erst nachträglich erfolgte.

Die Verbindung von Kunst und Geschichte weist jedoch noch eine zweite Seite auf. Ebenso wie die Kunst nur aus ihrer internen Geschichte und deren Zusammenhang mit der politischen und religiösen Geschichte begreifbar wird

- von dem Periodisierungsversuch in Schlegels *Studiumsaufsatz* bis hin zur Präformation der erst später entworfenen 'Geschichte des absoluten Geistes' bereits in Hegels Jenaer *Naturrechtsvorlesung* -, so läßt sich auch die Identität der Gegenwart zuvörderst in ästhetischen Kategorien formulieren: In der Kunst findet das Selbstverständnis der Epoche seinen reichsten und reifsten Ausdruck. Erst gegenwärtig scheint wieder eine geschichtliche Konstellation erreicht, die - bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Ästhetik - darin der Frühromantik verwandte Züge aufweist, daß sie der Kunst eine herausragende Bedeutung für die Formulierung des Selbstverständnisses der Zeit zuspricht. Wenigstens in diesem Punkt ist der Frühromantik die Vereinigung von Kunst und Leben gelungen, die sie durch eine ästhetische Revolution erwartet und zu befördern gesucht hat - auch wenn sich ihre Annahmen über die näheren Umstände und Realisierungsformen dieser Vereinigung als illusionär erwiesen haben. Schon deshalb aber ist es berechtigt, die diese Epoche auszeichnende Umgestaltung der Ästhetik als eine ästhetische Revolution zu bezeichnen. Und schon deshalb ist es angebracht, nicht allein mit Zufriedenheit, sondern mit Bewunderung auf das damalige Zeitalter zurückzusehen und die heute gebotenen theoretischen Anstrengungen auch an ihm auszurichten.

DER WEG ZUM KUNSTSYSTEM DES DEUTSCHEN IDEALISMUS

1769 schrieb Herder¹: »Wir sind leider! jetzt im Zeitalter des Schönen. Die Wuth, von schönen Künsten zu reden, hat insonderheit Deutschland angegriffen, wie jene Bürger aus Abdera die tragische Manie.« Und 1804 bekräftigte Jean Paul²: »Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Aesthetikern.« In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat sich eine »Wende zur Ästhetik« vollzogen, über deren Gründe es manche Vermutungen gibt.³ Das Ergebnis dieser Wende ist u.a. die wirkungsreiche Ästhetik des Deutschen Idealismus. Diese ist wesentlich Philosophie der Kunst, und ihr Hauptinhalt bildet deshalb ein philosophisch strukturiertes System der Künste. Im folgenden möchte ich zeigen, wie und wo sich die wichtigsten Voraussetzungen und Elemente dieses neuen Denkens über Kunst im 18. Jahrhundert herausbildeten. Und ich tue das in der Hoffnung, erstens den Übergang zu Romantik und Frühidealismus näher bestimmen und zweitens auch Romantik und Nicht-Romantik unterscheiden zu können.

1. Die Entdeckung der schönen Künste und ihre Abtrennung von den mechanischen

Wie selbstverständlich uns die Disziplin Ästhetik als Kunstphilosophie wurde, zeigt sich an den Versuchen, ein System schöner Künste auch schon in der Antike zu entdecken.⁴ Demgegenüber muß man das Ergebnis der Forschungen O. Kristellers⁵ betonen: Das für uns so selbstverständliche System schöner Künste ist ein Produkt des 18. Jahrhunderts. Da die Antike buchstäblich kein Wort für unseren Begriff von Kunst hatte, wie sollte sie diesen Bereich gliedern, systematisieren?

¹ Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. Viertes Wäldchen. Über Riedels Theorie der schönen Künste (1769). In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd.4. Berlin 1878, 1-198 (im folgenden: *Kritische Wälder IV*), hier 59.

² Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Vorrede zur ersten Ausgabe (1804). *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe, 1.Abt. Bd.11. Weimar 1935, 13.

³ Odo Marquard: »Kant und die Wende zur Ästhetik.« In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962), 231-243, 363-374. - Zur Entwicklung der Ästhetik in dieser Zeit s. bes. Armand Nivelle: *Kunst und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Berlin 1960.

⁴ Vgl. Hugo Perls: *Lexikon der Platonischen Begriffe*. Bern, München 1973, 300ff. Perls meint, mit Recht von einer »Ästhetik« Platons sprechen zu können, die sich in ihrem praktischen Teil mit dem Kunstwerk befasste. - Wilhelm Perpeet hat in seinem neuen Buch *Das Kunstschöne*. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance. Freiburg, München 1987. nachdrücklich die These vertreten, die Ästhetik als Kunstphilosophie sei in der italienischen Renaissance entstanden. Aber war es die Kunstphilosophie in unserem Sinne, die allgemeine Kunstphilosophie, oder war es nur die Philosophie der bildenden Künste?

⁵ Paul Oskar Kristeller: »The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics.« In: *Journal of the History of Ideas* 51 (1951), 496-527; 52 (1952), 17-46. Deutsche Fassung in: ders.: *Humanismus und Renaissance*. Hrsg. von Eckhard Keßler. Bd.2. München 1976, 164-206.

Die Ausbildung eines umfassenden Begriffs der »schönen Künste« und deren Vereinigung in einem eigenen System, durchgeführt zuerst von Ch. Batteux⁶, bedeutete eine entscheidende Neuordnung des Wissens. Denn in langer aristotelischer Tradition war bis weit ins 18. Jahrhundert Schönheit überwiegend eine Kategorie der theoretischen Philosophie, der Metaphysik, Kunst aber ein Begriff der praktischen oder »poietischen« Philosophie.⁷ D.h. die Schönheit gehörte zum Bereich des Seins, das notwendig ist und nicht anders sein kann; die Kunst aber wurde bestimmt als Habitus und Fertigkeit und gehörte zur wandelbaren Welt des Menschen, zu dem, was so oder anders sich verhält. Zugeordnet der praktischen Philosophie, steht Kunst dem Guten näher als dem Schönen, gehört in die Ethik, nicht in die Metaphysik. Und 'Kunst' ist jedwede Fertigkeit des Menschen, die etwas zustande bringt. Kunst ist dem Begriffsumfang nach hier mit Kultur noch weitgehend identisch.

Diese Welt repräsentiert eindrucksvoll Zedlers *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*. Der Artikel zu dem damaligen Allerweltswort »Kunst« umfaßt nur einen einzigen Satz: »Kunst / heißt auch zuweilen das durch Kunst zuwege gebrachte Werck selbst / als die Wasser-Kunst / daher diejenigen / die solche untern Händen haben Kunst-Meister genannt werden.«⁸ Der Verfasser konzentriert sich auf das für ihn einzig Interessante und vielleicht Neue, daß man mit 'Kunst' nämlich nicht immer die Fertigkeit, sondern zuweilen nur deren Ergebnis, das Werk, bezeichnet. 'Schöne Künste' gibt es für Zedler noch nicht; der eigentliche Ort der Schönheit ist der menschliche Körper. Deshalb wohl finden wir in diesem Handbuch einen langen Artikel über die »Schönheit des Frauenzimmers«⁹. Was wir Künste nennen, verteilt sich an die »Wissenschaften« - wie die Poesie -, an die »Artes illiberales« - wie das Bildermalen neben dem Lasten-tragen - und (hier originell) an die »Ars ludicra«, »die zu Ergötzung der Augen und Ohren gerichtet ist, als Seiltänzen, Comoedien, Opern, Gaukeln, Taschen-spielen etc.«¹⁰

Vor dem Hintergrund dieser Denkweise noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat das Werk Batteux's *Les beaux arts réduits a un même principe* (1747) seine große Bedeutung, indem es die mechanischen Künste, die einem äußeren Zweck und Bedürfnis dienen, von den schönen unterscheidet, die nur für das Vergnügen da sind, und unter den letzteren unsere Künste versteht (die Architektur allerdings bildet zusammen mit der Rhetorik noch eine Misch-

⁶ Charles Batteux: *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris 1746. Ich zitiere im folgenden den Reprint der Ausgabe von 1773, Genève 1969.

⁷ Johann Christoph Gottsched: *Erste Gründe der Gesamten Weltweisheit*. Erster, Theoretischer Theil. Leipzig 1733, 133 (Schönheit); Andrer Practischer Theil. Leipzig 1734, 324ff (Kunst). Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysica*. Halle 1779, 248f (pulchritudo). Christian Wolff: *Philosophia moralis sive Ethica*. Pars I. Halle/Saale 1750, §§ 482ff (ars).

⁸ Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*. Bd.15. Halle, Leipzig 1737, Sp. 2141.

⁹ Zedler, a.a.O. Bd.35 (1743) bietet zum Begriff Schönheit folgende Artikel: »Schönheit«, Sp. 821f; »Schönheit des Frauenzimmers«, Sp. 822-830; »Schönheit des Pferdes«, s. Pferd.

¹⁰ Zedler, a.a.O. Bd.2 (1732), Sp. 1645: Ars. - Auch Gottsched nannte 1732 als Beispiele für die Kunst als »Fertigkeit, gewisse mögliche Dinge zur Wirklichkeit zu bringen«, »die Redekunst, die Dichtkunst, die Mahler- oder Uhrmacherkunst«. A.a.O. Tl.2,324.

form). Damit konstituiert sich erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein eigener Bereich schöner Künste. Batteux nannte sein Werk noch nicht Ästhetik, es gehört seinem Genus nach der »Theorie der schönen Wissenschaften und Künste« an.¹¹ Indem auch A.G. Baumgarten seine Ästhetik so nennen wird¹², zeigt sich, woraus die neue Disziplin sich speist und die Bereiche nimmt: einerseits aus den *Artes liberales* (hier hatten die schönen Wissenschaften, die 'belletres' Poetik/Poesie und Rhetorik sowie die Musik ihren Sitz), andererseits aus den *Artes mechanicae*, wo zumeist die bildenden Künste beheimatet waren. Das Auftauchen der Ästhetik als Theorie der schönen Künste bedeutet also eine neue Differenzierung des Kunstgebietes: Neben die 'freien' und die 'mechanischen' treten die 'schönen' Künste, die dem Vergnügen und der Schönheit dienen. Allerdings ist ihr Verhältnis zu den 'freien' noch nicht ganz geklärt und nur die Grenze gegenüber den 'mechanischen' befestigt (s.u.). Als Hintergrund für diese Grenzziehung dürfte die französische Auseinandersetzung um die Vorbildlichkeit der Antike, die Querelle des anciens et des modernes, wichtig sein, in welcher sich ergab, daß die schönen Künste nicht im gleichen Sinne perfektibel sind wie die mechanischen und die Wissenschaften.¹³

Betreibt Batteux die Integration aller Künste zu einem System, so Baumgarten deren Aufwertung im Rahmen des aristotelischen Denkens: Die schönen Künste und die Dichtkunst sprechen die Vollkommenheit des Seins zum Ruhme des Schöpfers aus; und die Ästhetik als Kunstphilosophie rückt in die Nachbarschaft der Logik und dann - bei Baumgartens Schüler Meier - in die Nähe der Metaphysik.¹⁴ Damit haben Kunst und Kunstphilosophie den Bereich der *Philosophia practica* (oder *poietica*) verlassen und einen neuen, höheren Rang gewonnen. Analog zur Differenzierung der Disziplinen und der Entstehung der Ästhetik differenziert sich bald auch das Gebiet der seelischen Vermögen: Zwischen Denken und Wollen, zwischen theoretisches und praktisches Vermögen tritt der Bereich von Empfindung und Gefühl.¹⁵

2. Die Trennung von Kunst und Wissenschaft und das Ende der Artes

Seit dem Deutschen Idealismus ist die Kunstphilosophie ein Wissen von der Kunst genauso wie die Naturphilosophie ein Wissen von der Natur. Aber so

¹¹ Batteux hat sein Werk über die schönen Künste selbst bald in ein größeres Werk integriert mit dem Titel *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*. Nouv. éd. Paris 1753, 4 tom. Deutsche Ausgabe: *Einleitung in die schönen Wissenschaften*. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehrt von Karl Wilhelm Ramler. Verb. Auflage, 4 Bde. Leipzig 1762-1769.

¹² Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica*. Frankfurt/O. 1750, § 1.

¹³ O. Kristeller, a.a.O. Bd.52,25f. Hans Robert Jauss: »Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes«. Einleitung zu: M. Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. München 1964, 8-64, hier 63f.

¹⁴ Georg Friedrich Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Halle 1748. Zu Baumgarten siehe Ursula Franke: *Kunst als Erkenntnis*. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten. Wiesbaden 1972. Dies.: »Kunst, Kunstwerk (III)«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.4. Basel, Stuttgart 1976, Sp. 1378f.

¹⁵ Alfred Bäumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Tübingen 1967, bes. 136ff. O. Kristeller, a.a.O. Bd.52,37.

konnte die Antike noch nicht denken. Denn der Bereich der Technai, die Episteme poietike, war selbst ein Wissensbereich; und die Wissenschaften, wie die Dialektik bei Platon, konnten ebenfalls als Technai verstanden werden.¹⁶ Daraus resultiert die große Nähe, ja die Austauschbarkeit der Begriffe Kunst und Wissenschaft, Ars und Scientia, bis ins 18. Jahrhundert.¹⁷

Solange Kunst als Technē/Ars gedacht wird, ist sie vom Bereich des Wissens nicht geschieden. Denn Kunst als Ars, als Kunstfertigkeit, schließt Wissen ein. Und kunsttheoretisches Wissen im Kontext der Artes ist immer bezogen auf künstlerische Ausübung. Die Herrschaft dieses Ars-Gedankens ist der Ausbildung einer allgemeinen Kunstphilosophie wenig günstig gewesen. Denn alles Artes-Wissen gehört immer in den Kontext eines bestimmten Metiers, das man erlernen will oder beherrscht. Man kennt sich in *seiner* Kunst aus, nicht in *allen* Künsten. Aus Goethes Rezension¹⁸ von Sulzers Lexikon zur *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* liest man noch deutlich das Ressentiment des Kunstfachmannes eines bestimmten Metiers gegenüber dem heraus, der meint, von einem übergeordneten Standpunkt aus über alle Künste kompetent handeln zu können. Sulzer fehle es an allem Gefühl dafür, »daß solange man in generalioribus sich aufhält, man nichts sagt und höchstens durch Deklamationen den Mangel des Stoffes vor Unerfahrenen verbergen kann.« Für wen soll solch allgemeines Gerede gut sein? Allenfalls »für den Schüler, der Elemente sucht, und für den ganz leichten Dilettanten nach der Mode.« Für Goethe ist Sulzers Lexikon ein Werk eines philosophischen Dilettanten für Dilettanten der Kunst. Für eine wirklich philosophische Theorie der Kunst sei Deutschland noch gar nicht reif – das ist 1772 gesagt, mitten in der steigenden Flut der Ästhetik-Literatur.

Auch Batteux und Baumgarten hatten sich noch keinesfalls vom Verständnis der Kunst als Ars gelöst. Man sieht es schon an ihren Kunstdefinitionen: »Eine Kunst ist eine Sammlung von Regeln über die Art und Weise ein Ding gut zu machen, welches sich gut oder schlecht machen läßt« (Batteux)¹⁹; Kunst ist ein geordnetes Regelsystem (Baumgarten)²⁰. Kunst ist Regelwissen, und deshalb ist Ästhetik hier noch gleichsam ein *Teil* der schönen Künste, Grundlage von deren Praxis. Wo Batteux und Baumgarten zu den einzelnen Gattungen übergehen, dort beschränken sie sich mehr oder weniger auf die Dichtkunst, die eben am ehesten ihr Metier ist, und dort geben sie beide auch im Sinne der Tradition Anweisungen für die Praxis, des Dichters und Kritikers.²¹ Dergestalt

16 Zum antiken Technē-Begriff s. Jörg Kube: Τέχνη und Ἄρτι. Berlin 1968.

17 Waltraud Baumann: »Der Begriff der Wissenschaft im deutschen Sprach- und Denkraum«. In: *Der Wissenschaftsbegriff. Historische und systematische Untersuchungen*. Hrsg. von Alwin Diemer. Meisenheim a.Gl. 1970, 64–75, hier 68ff.

18 *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd.12. München 1981, 15–20, hier 16f.

19 Batteux: *Les Beaux Arts*, a.a.O. 24.

20 Baumgarten: *Aesthetica*, a.a.O. § 68: »Iam autem complexus regularum ordine dispositarum ARS vocari solet.« Zu Baumgartens Begriff ars s. Michael Jäger: *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica"*. Hildesheim, New York 1980, 24ff.

21 Baumgarten setzt sich mit dem Vorwurf, die Ästhetik sei Kunst (ars), nicht Wissenschaft (scientia), selbst auseinander. Seine Antwort: »Es handelt sich hier nicht um entgegengesetzte Fertigkeiten. In wieviel Fällen ist das, was nur Kunst war, heute zugleich Wissenschaft?« (*Aesthetica*, a.a.O. § 10. Übersetzung nach Hans Rudolf Schweizer: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen*

ist hier Kunst und Wissen noch nicht geschieden, das Kunstwissen ist bezogen auf die Kunstpraxis. Das ist ebenso in der gesamten Literaturgattung der 'Theorie der schönen Wissenschaften und Künste', die ziemlich genau mit dem 18. Jahrhundert ausstirbt. Die einschlägigen Werke sind für uns Mischungen: teils Theorie der Geisteswissenschaften, teils Kunsttheorie; teils Anleitung, teils Prinzipienwissenschaft. Zuweilen wird der Bogen des 'schönen Denkens' in den schönen Wissenschaften noch so weit gespannt, daß auch Textinterpretation und Geschichtsschreibung und das ganze Trivium der Artes liberales in diesen Bereich gehören.²²

Auch Baumgarten und Meier können ihre Ästhetiken eine 'Theoria liberalium artium' nennen, und auch sie vermitteln noch praxisleitendes Regelwissen. Wie die Logik für die Denklehre, ein das Denken lehrender Regelkanon ist, so ist auch ihre Ästhetik noch Kunstlehre im Hinblick auf die Kunstausübung. Und wie später Kants transzendente und Hegels spekulative Logik keinen Ausweisungscharakter mehr haben, so sind auch ihre Ästhetiken keine Kunstlehren mehr für die Praxis. Dazwischen liegt der Übergang: Bei Mendelssohn, stärker bei Sulzer treten die Regeln zurück. Die Philosophen der Kunst verzichten auf Regeln, nicht, weil sie die Metiers nicht kennen und Regeln zu geben sich deshalb nicht zutrauen, sondern weil die Überzeugung wächst, daß das Regelwissen keine vollkommenen Werke hervorbringt. Erst mit dieser Überzeugung, also mit der Genieästhetik, treten Kunst und Kunstwissen in eine deutliche Distanz zueinander. Den Einschnitt, die deutliche Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft zeigt sich signifikant 1769 in Herders Polemik gegen die Auffassung der Ästhetik als »Kunst des schönen Denkens«: Herder möchte die *Kunst* als »ars pulcre cogitandi« deutlich von der *Ästhetik* geschieden wissen, die eine Theorie des Schönen sei, eine »scientia de pulcro et de pulcris philosophice cogitans«. Erst durch diese deutliche Unterscheidung wird - wie Herder selbst sagt - eine »wissenschaftliche Aesthetik«, eine Ästhetik als »die strengste Philosophie« möglich.²³ Indem die Ästhetik zur 'Wissenschaft' wird, gliedert sie sich aus der »Theorie der schönen Wissenschaften und Künste« aus, genauer: Sie tritt an deren Stelle, zusammen mit der Hermeneutik.

Die bei Herder belegbare Trennung von Kunst und Wissen hat Folgen für den Begriff beider: Herder konzentriert sich nicht mehr auf die Kunst als Fertigkeit und Habitus des Künstlers, sondern auf die »Gegenstände«, auf die »Werke«.²⁴ Damit ist das Verständnis der Kunst als Inbegriff von Werken ange-

Erkenntnis. Eine Interpretation der 'Aesthetica' A.G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung. Basel, Stuttgart 1973, 111) Die §§ 68-73 von Baumgartens *Ästhetik* machen sehr deutlich, daß die 'ars aesthetica' als Wissenschaft (scientia) Gesetze (leges) und Regeln (regulae) aufzustellen sucht, die als Grundlage für die speziellen Regeln der einzelnen Künste dienen können. Zu Batteux's Absicht, für die Künste einfache, oberste Regeln zu finden, s. sein Vorwort, *Les Beaux Arts*, a.a.O. 7ff.

²² Zur Ästhetik als »Theorie der schönen Wissenschaften« s. die Literatur bei Robert Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Wien 1858, 203f.

²³ Herder: *Kritische Wälder IV*, 22-25.

²⁴ »So sehr die Aesthetik von Seiten der Psychologie und also subjektiv bearbeitet ist; von Seiten der Gegenstände, und ihrer schönen Sinnlichkeit ist sie noch wenig bearbeitet: und ohne diese kann doch nie eine fruchtbare 'Theorie des Schönen in allen Künsten' überhaupt erschei-

ÄSTHETIK ALS PHILOSOPHIE - ÄSTHETIK ALS KUNSTTHEORIE

I

Die Sachverhalte, die meinem Thema zugrunde liegen, sind wohlbekannt:

Mit Baumgarten einsetzend und eigentlich durch Kant begründet, erlangt die Ästhetik für die Philosophie bzw. als Philosophie eine bis dahin beispiellose Bedeutung, um schließlich im deutschen Idealismus und in der Romantik an der Wende zum 19. Jahrhundert die - wenn auch zeitlich begrenzte - Hauptrolle der »diensthabenden Fundamentalphilosophie«¹ zu übernehmen. Am radikalsten ist diese Position von Schelling bezogen worden, bei dem die Philosophie der Kunst den »Schlußstein ihres ganzen Gewölbes bildet«.²

Der wichtigste Antrieb für diese Entwicklung liegt in dem Bestreben, das folgeschwere Auseinandertreten von theoretischer und praktischer Vernunft, von Objektivität und Subjektivität zu überwinden. In der Nachfolge von Kants Versuch, die verlorene Einheit durch die *Kritik der Urteilskraft* wiederherzustellen, richten sich die Hoffnungen darauf, daß »Wissen und Handeln [...] sich in einem Dritten [indifferenzieren], welches als das Affirmierende beider die dritte Potenz ist. In diesen Punkt fällt nun die Kunst [...] Denn die Kunst ist an sich weder ein bloßes Handeln noch ein bloßes Wissen, sondern sie ist ein ganz von Wissenschaft durchdrungenes Handeln, oder umgekehrt ein ganz zum Handeln gewordenen Wissen, d.h. sie ist Indifferenz beider«.³ Daß die Kunst, und zwar näherhin die Dichtkunst, dazu in der Lage ist, die Grenzen des Wissens bzw. Denkens und des Handelns bzw. Hervorbringens zu überwinden, macht auch für Friedrich Schlegel ihre Bedeutung aus: »Es gibt [...] eine Art des Denkens, die etwas produziert und daher mit dem schöpferischen Vermögen, das wir dem Ich der Natur und dem Welt-Ich zuschreiben, große Ähnlichkeit der Form hat. Das Dichten nämlich; dies erschafft gewissermaßen seinen Stoff selbst«.⁴

Wollte man die der philosophischen Ästhetik zufallenden Aufgaben ihrem auf Einheit bezogenen Anspruch zum Trotz gleich wieder in einen theoretischen und einen praktischen Aspekt zergliedern, dann ließe sich ihre Aufgabe nach der theoretischen Seite hin als die der Bewahrung eines durch die Entwicklung der modernen Wissenschaften obsolet gewordenen Begriffs von Wahrheit bezeichnen.⁵ Diese »Wahrheitsdimension des schönen Scheins führt

1 Odo Marquard: »Kant und die Wende zur Ästhetik.« In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962), 233.

2 F.W.J. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. In: *Schellings Werke*. Münchner Jubiläumsdruck. Hrsg. von Manfred Schröter. 2. Hauptband. Nachdruck München ³1977, 349.

3 F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*. In: *Schellings Werke*. Münchner Jubiläumsdruck. Hrsg. von Manfred Schröter. 3. Hauptband. Nachdruck München ³1977, 400f.

4 Friedrich Schlegel: *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804-1806* (Windischmann).

5 Wahrheit in einem von der Frage nach Gewißheit, die im Prozeß der Neuzeit an deren Stelle tritt, unterschiedenen Sinne. Vgl. Martin Heidegger: *Nietzsche II*. Pfullingen ⁴1961, 142f; Ders.: *Holzwege*. Frankfurt 1972, 80, 98.

zu einer weiteren Dimension des Phänomens Kunst, die sich als notwendiges Moment anschließt: Sie befähigt zur Organisation einer gemeinsamen Praxis,⁶ also zur Stiftung einer Totalität, einer umfassenden Einheit im gesellschaftlichen Sinne. Anders ausgedrückt: Die philosophisch bestimmte Kunst tritt tendenziell an die Stelle der Religion und übernimmt die Funktionen der Einheits-, Allheits- und Sinnstiftung, die dieser traditionell oblagen. »Denn durch die Auflösung der überlieferten Metaphysik verlor nicht nur die Philosophie, sondern auch die Religion [...] ihre zentrale Stellung [...], so daß schließlich nur noch die Kunst als unangefochtener Repräsentant eines ursprünglichen Weltwissens übrig blieb.«⁷ Der in dieser Zeit geprägte Begriff der Kunstreligion bezeichnet diese Aufgabenstellung.

Indem »Philosophie [...] Kunst unter einen philosophischen Wahrheitsanspruch« stellt, erhebt sie »einen Problemlösungsanspruch, der aus der philosophischen Erfassung von Wirklichkeit folgt, die nicht die Wirklichkeit der Kunst ist«⁸ und der daher die Wirklichkeit der Kunst auch kaum zu fassen vermag. Wenn »das Universum in der Gestalt der Kunst« konstruiert wird, wenn »Philosophie der Kunst [...] Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst«⁹ sein soll, dann ergibt es sich fast von selbst, daß diese Art von Kunstphilosophie nicht gleichzeitig und vollständig auf die Aufgabe der theoretischen Reflexion der »Kunst als Kunst«¹⁰ oder gar des einzelnen Kunstwerks leisten kann. Dessen eingedenk unterscheidet Schelling zwischen Philosophie und Theorie der Kunst: »Nämlich nur sofern die Wissenschaft der [...] Kunst in ihr das Absolute darstellt, ist diese Wissenschaft wirkliche *Philosophie* [...] Philosophie der Kunst. In jedem andern Fall, wo sie die besondere Potenz als *besondere* behandelt und für sie als *besondere* Gesetze aufgestellt werden, wo es also keineswegs um die Philosophie als Philosophie, die schlechthin allgemein ist, sondern um *besondere* Kenntniß des Gegenstandes, also einen endlichen Zweck zu thun ist - in jedem solchen Fall kann die Wissenschaft nicht Philosophie, sondern nur *Theorie* eines besonderen Gegenstandes [...], Theorie der Kunst, heißen.«¹¹

So ist es verständlich, daß fast gleichzeitig mit dem schwindelerregenden Aufstieg der Ästhetik zum »Schlußstein« der Philosophie eine entgegengesetzte Dynamik in Gang kommt, nämlich die theoretische Beschäftigung mit Kunstwerken in einem empirischen Sinne, wobei sich hier Kategorien durchzusetzen beginnen, die den Rahmen der klassischen Ästhetik sprengen: das Häßliche, das Fragment, die Offenheit des Kunstwerks, die Ironie, das Komische usw.

Diese Tatbestände - bereits von den Zeitgenossen bemerkt und kommentiert - haben inzwischen längst Eingang in die Ästhetikgeschichten und Handbuchartikel gefunden. In seinem Aufsatz zum Stichwort »Ästhetik« im Philoso-

⁶ Annemarie Gethmann-Siefert: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, 392.

⁷ Karl Ulmer: »Kunst und Philosophie.« In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XVIII (1973), 9.

⁸ Rainer Piepmeier: »Zu einer nachästhetischen Philosophie der Kunst.« In: Willi Oelmlüller (Hrsg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie 1: Ästhetische Erfahrung*. Paderborn 1981, 111.

⁹ F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, a.a.O. 388.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

phischen Wörterbuch beschreibt Joachim Ritter diese Entwicklung der Ästhetik: »Auf dem von Kant eröffneten Wege der Kunstphilosophie erreicht die ästhetische Theorie der Kunst ihre Vollendung und ihren Abschluß. Zugleich beginnt die Reflexion der Kunst in sich die Elemente in der Dialektik des Unendlichen und Endlichen zu entfalten, die wie das Häßliche, die Friktion des Poetischen und Prosaischen, Humor, Ironie die Identität des Schönen und Unendlichen in der Bestimmung des Gegenstandes der Kunst in Frage stellen und auflösen. Der Prozeß wird eingeleitet, in dem dann im 19. Jahrhundert die Versuche, Ästhetik 'von unten her' zu begründen, zu einer nicht mehr ästhetischen Bestimmung der Kunst [...] führen [...].¹² »Der ästhetische Begriff der Kunst und die empirische wirkliche Kunst beginnen auseinanderzutreten.«¹³

Bevor ich im folgenden versuchen werde, meine Fragestellung zu entwickeln, erlaube ich mir eine halb terminologisch, halb inhaltlich gemeinte Nebenbemerkung. Wenn im folgenden auf der einen Seite von philosophischer oder absoluter Ästhetik gesprochen wird und auf der anderen Seite von empirischer Ästhetik oder Kunsttheorie, so ist das Adjektiv »empirisch« in hohem Maße mißverständlich. Die Bezeichnung »empirisch« sollte nicht als Verheißung auf einen in irgendeiner Weise unmittelbaren Zugang »zu den Sachen selbst«, in unserem Fall zu den Kunstwerken selbst, mißverstanden werden. Die Alternative Ästhetik als Philosophie oder Ästhetik als Kunsttheorie meint zwei verschiedene Arten des theoretischen Zugriffs. Dabei treten auf seiten der »empirischen« Kunsttheorie einzelwissenschaftliche Zugangsweisen (Psychologie, Soziologie, Geschichte usw.) zur Kunst an die Stelle des ganzheitlichen philosophischen Ansatzes. Hinter der Frage nach Ästhetik als Philosophie oder Ästhetik als Kunsttheorie steht letztlich viel weniger die Frage nach Kunst oder Kunstwerk, als vielmehr das Konkurrenzverhältnis zwischen einem wissenschaftlichen oder philosophischen (als einem mehr und anders als wissenschaftlichen) Erkennen und nach den diesen verschiedenen Erkenntnisweisen entsprechenden Konzeptionen der Welt.¹⁴

II

Das Interesse, das ich dem Thema Ästhetik als Kunsttheorie und Ästhetik als Philosophie entgegenbringe, gilt nicht allein diesem Thema als solchem und um seiner selbst willen, sondern dem Thema als Beitrag zu, als Beispiel für ein an-

¹² Joachim Ritter: »Ästhetik.« In: Ders. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.1. Darmstadt 1971, Sp.567.

¹³ Ebd. 570.

¹⁴ Dem Verhältnis von philosophischer und wissenschaftlicher Ästhetik ist Jörn Rüsen näher nachgegangen (Jörn Rüsen: *Ästhetik und Geschichte*. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft. Stuttgart 1976). Er betrachtet dieses Verhältnis aus einer für die philosophische Ästhetik sehr defensiven Perspektive. Sie erscheint als durch die wissenschaftliche Behandlung »aufgehoben« (im Hegelschen Sinne) und die einzige Frage scheint zu sein, welche (Hilfs)funktionen sie für jene noch zu übernehmen vermag. Mir erscheint das Konkurrenzverhältnis zwischen philosophischer und wissenschaftlicher Beschäftigung mit Kunst offener - nicht zuletzt, weil die Überlegenheit der wissenschaftlichen Zugangsweise sich gar nicht als so schlagend erwiesen hat.

deres Thema, das sich mit dem hier in Rede stehenden in einem wechselseitigen Erhellungsverhältnis befindet. Es geht um die Stellung der ästhetischen Sphäre im und zum Modernisierungsprozeß, um den Ort des Ästhetischen, der Kunst und allgemeiner noch der Kultur, in einer Theorie der Moderne. Vereinfacht läßt sich meine Arbeitshypothese so zusammenfassen: Am Nebeneinander, Miteinander und Gegeneinander von Ästhetik als Philosophie und Ästhetik als Kunsttheorie läßt sich etwas lernen über den spezifischen Charakter und den Verlauf, den die Moderne bzw. die Modernisierung im Bereich der Kunst und Kultur annimmt. Oder vom umgekehrten Standpunkt aus formuliert: Von der Perspektive der Modernisierung her ist Erhellung zu erhoffen für den an sich merkwürdigen Sachverhalt der Gleichzeitigkeit und der Gegenläufigkeit in der Entstehung von absoluter und empirischer Ästhetik.

Der Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Ästhetik und dem Prozeß der Moderne ist keineswegs unbemerkt geblieben. Heidegger etwa bezeichnet den »Vorgang, daß die Kunst in den Gesichtskreis der Ästhetik rückt« als »dritte [nach Wissenschaft und Technik/Maschine; C.K.] *gleichwesentliche* Erscheinung der Neuzeit«.¹⁵ Max Weber unterscheidet drei Gruppen von Wert-sphären, die sich im Zuge der modernen Entwicklung ausdifferenzieren. Neben dem Komplex der Naturwissenschaften und der Technik und dem Komplex des rationalen Naturrechts und der protestantischen Ethik bildet die Sphäre der autonomen Kunst den dritten Bereich. Dem ersten Bereich entsprechen die kognitiven, dem zweiten die evaluativen und dem dritten Bereich die expressiven Bestandteile des okzidentalen Rationalismus. Alle drei Bereiche vertreten somit Teilaspekte der sich differenzierenden Rationalität und machen zusammen den Prozeß der Moderne aus. Letztlich handelt es sich um dieselbe Dreiteilung, die bei Kant unter den Titeln Wissenschaft, Ethik, Ästhetik steht und bei Hegel als Arbeit, Interaktion und Repräsentation (symbolische Sphäre) gefaßt wird.

Dennoch wird der dritte Wertsphärenkomplex gegenüber den beiden anderen in der Regel relativ vernachlässigt. Was Jörg Zimmermann in Hinblick auf den Naturbegriff festgestellt hat, gilt allgemein, daß nämlich angesichts des Prozesses der Substituierung der Metaphysik durch die neuzeitliche Rationalität dem Anteil der Ästhetik viel weniger Aufmerksamkeit geschenkt wird, als dem Anteil des wissenschaftlichen Denkens.¹⁶ Trotzdem ist die Kenntnis des dritten Komplexes und seiner Entwicklungsdynamik für das Verständnis des Modernisierungsprozesses bzw. der Moderne genauso unerlässlich.

Wenn wir also die beiden Richtungen der absoluten und der empirischen Ästhetik zum Begriff der Moderne bzw. zum Prozeß der Modernisierung in Beziehung setzen, ergibt sich folgendes Bild. Zunächst tritt eine enge Verbindung zwischen Moderne und absoluter Ästhetik in Erscheinung. Die Entstehung der Ästhetik als Philosophie, der ungeheure Aufschwung, den sie nimmt, wird überhaupt erst denkbar durch die Entwicklung der Moderne, d.h. im Kontext des Niedergangs des metaphysischen Weltverständnisses und vor dem Horizont der

¹⁵ Martin Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes.« In: Ders.: *Holzwege*, a.a.O. 69 (Hervorhebung C.K.).

¹⁶ Jörg Zimmermann: »Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs.« In: Ders. (Hrsg.): *Das Naturbild des Menschen*. München 1982, 130.

Objektivierung der Welt im wissenschaftlichen Denken: »Wo die ganze Welt als Himmel und Erde des menschlichen Lebens philosophisch und im objektiven Begriff der kopernikanischen Natur ungesagt bleibt, übernimmt es die Subjektivität, sie im Empfinden und Fühlen gegenwärtig zu halten, und Dichtung und Kunst bringen sie ästhetisch zur Darstellung«. ¹⁷ Hier erscheinen kognitive und expressive Rationalität als gleichermaßen modern, nämlich durch das Ende der Metaphysik bedingt und bewirkt, und gleichzeitig erscheinen sie in ihren Funktionen als komplementär zueinander.

Obwohl damit eigentlich besonders der Zusammenhang zwischen der absoluten, philosophischen Ästhetik und dem Rationalisierungs- bzw. Modernisierungsprozeß hergestellt wird, befindet sich nach allgemeiner Auffassung doch erst die empirische Kunsttheorie wirklich auf der Höhe der Moderne. Denn der Anspruch der absoluten Ästhetik, die verlorene Einheit und Geschlossenheit der vormodernen Welt zu substituieren, erscheint einerseits als rückwärtsgerichtet, andererseits bleibt er wegen seiner nur subjektiven Grundlage höchst prekär. In dem Projekt, sich an die Stelle der unmöglich gewordenen Metaphysik zu setzen, ist ein Bewußtsein am Werk, das an einer metaphysischen Konzeption festhält und damit an einer ungültig gewordenen Vision der Welt, und diese auf einer ästhetischen Grundlage gleichsam wiederholt. Die absolute Ästhetik erscheint so als eine Übergangserscheinung an der Schwelle zur Moderne ¹⁸, und zwar eher im Sinne eines Ausläufers des Vergangenen denn als Vorläufer des Zukünftigen.

Diese Sicht erfährt schließlich Bestätigung durch die Tatsache, daß am alsbaldigen Scheitern des Programms der absoluten Ästhetik keinerlei Zweifel bestehen kann. Ästhetik in der Position einer »diensthabenden Fundamentalphilosophie« erweist sich so nicht nur als Übergangserscheinung, sondern regelrecht als blindes Motiv in der Entwicklung der Moderne: »Eine [...] Betrachtung der Geschichte der Ästhetik führt uns eine Sackgasse vor Augen« - dies, mehr oder weniger scharf artikuliert, kann als *communis opinio* gelten. ¹⁹ »Zwischen der gebundenen großen vergangenen Kunst und der Freiheit der Kunst in der 'neuesten Zeit' erweist sich ihre ästhetische Begründung und Funktion als Übergang, indem die Subjektivität ihre gegenwärtige Wirklichkeit nicht erkennt

¹⁷ Joachim Ritter: »Ästhetik«, a.a.O. 558.

¹⁸ Von ganz anderen Überlegungen ausgehend kommt Carl Schmitt zur selben Auffassung des Ästhetischen als Übergangserscheinung an der Schwelle zur Moderne. Schmitt entwirft im Hinblick auf den Wechsel der »Zentralgebiete des menschlichen Geistes« für die letzten vier Jahrhunderte folgendes Schema: »Es sind vier große, einfache säkulare Schritte. Sie entsprechen den vier Jahrhunderten und gehen vom Theologischen zum Metaphysischen, von dort zum Humanitär-Moralischen und schließlich zum Ökonomischen« (Carl Schmitt: »Das Zeitalter der Neutralisierungen.« In: Ders.: *Der Begriff des Politischen*. München/Leipzig 1932, 67). Als Zwischenstufe erscheint im neunzehnten Jahrhundert die Romantik bzw. das Ästhetische, das Schmitt umstandslos mit dem Romantischen in eins setzt. Nach Schmitt verläuft so »der Weg vom Metaphysischen und Moralischen zum Ökonomischen [...] über das Ästhetische« (a.a.O. 70), das damit die Rolle eines kurzen Intermezzos zu spielen scheint.

¹⁹ Vgl. Eckhard Heftrich: »Das ästhetische Bewußtsein und die Philosophie der Kunst.« In: H. Koopmann/J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert 1*. Frankfurt 1972, 32; vgl. Theresia Poll: »Endspiel? Philosophische Ästhetik und moderne Kunst.« In: *Philosophisches Jahrbuch* 77 (1970), 423f.

und anerkennt und in ästhetischer Wiederherstellung eine Einheit zu gewinnen sucht, die sie doch als eine vergangene, nicht gegenwärtige nur ästhetisch [...] geltend machen kann«. ²⁰ Nach der Darstellung von Ritter findet das Zwischenspiel der absoluten Ästhetik bereits mit und durch die Romantik ihr Ende; lediglich im verstaubten Winkel des akademischen Betriebs führt sie ein gänzlich belangloses Nachleben, sie verkommt »zum bloßen Disziplintitel einer philosophischen und wissenschaftlichen Theorie der Kunst, die ohne Beziehung zur substantiellen Bedeutung des Ästhetischen an dem Namen 'Ästhetik' festhält«. ²¹

Erst durch die Einsicht in das Scheitern der absoluten Ästhetik und mit der Entstehung empirisch orientierter Kunsttheorien erreicht die Sphäre der Kunst das Niveau der Moderne. Dabei ist es wichtig, zwei Hinsichten zu unterscheiden: *Erstens* werden Kategorien entwickelt (wie Ironie, offener Horizont, Fragment, Reflexivität usw.), deren Korrespondenz zum modernen Bewußtsein, zumal zum modernen Subjekt und seiner Befindlichkeit ganz und gar evident ist; *zweitens* findet die Konstituierung des Ästhetischen als einer besonderen Sphäre neben den Sphären der Wissenschaft, der Moral, des Rechts usw. und unabhängig von ihnen statt. Ihren Konvergenzpunkt scheinen die beiden Hinsichten im Stichwort Autonomie zu finden. Sowohl durch die Abgrenzung gegenüber anderen Sphären als auch durch die Ausgestaltung der eigenen Sphäre nach ihren spezifischen Regeln und Maßstäben entwickelt sich die Autonomie des Ästhetischen, resp. ihr »subsystemspezifischer Eigensinn« (Habermas).

III

Ich werde im folgenden darzulegen versuchen, warum eine solche Auffassung der ästhetischen Moderne dennoch einseitig und dadurch unzulänglich ist. Wenn die expressive Rationalität ausschließlich auf die Aspekte hin interpretiert wird, die sie mit anderen Arten neuzeitlicher Rationalität teilt, wenn ihre Modernität lediglich an ihrer Entsprechung zu den anderen Arten der Rationalität gemessen wird, dann wird das wesentliche Charakteristikum des dritten Wertsphärenkomplexes unterschlagen.

Angesichts der Tatsache, daß der Weg der Moderne aus einer ganzen Fülle von Gründen als leidvoll, zuweilen sogar als verhängnisvoll erfahren wurde und wird, ²² kann das Bedürfnis nach Wahrheit und Einheit, das in der absoluten Ästhetik bewahrt bleibt, nicht als überholt abgetan und in die Vergangenheit verwiesen werden. Ganz gleich, wie man den Sachverhalt bewerten mag, Tatsache

²⁰ Joachim Ritter: »Ästhetik«, a.a.O. 557.

²¹ Ebd.

²² Selbst ein Autor, der gewiß nicht in dem Verdacht steht, den Modernisierungsprozeß grundlegend in Frage zu stellen, wie Ralf Dahrendorf, bringt das unumwunden zum Ausdruck: »Wo immer sie [gemeint sind Modernisierung bzw. Industrialisierung, C.K.] eintrat, war zumindest ihr Anfang ein gewaltsamer Prozeß. Anders gesagt, erwies sich der Eintritt der Modernität überall als schmerzhaft für die von ihm Betroffenen. Er verlangte Revolutionen und Entwurzelung, Unsicherheit und menschliche Opfer. Fast ist man versucht zu folgern, daß der Weg in die Modernität eigentlich nirgendwo dem spontanen Wunsch der Menschen entsprach, daß er immer erzwungen werden mußte und erst nachher die Zustimmung der [...] Menschen fand« (Ralf Dahrendorf: *Geschichte und Demokratie in Deutschland*. München 1968, 432).

ist, daß die Sehnsucht nach der Geborgenheit einer umfassenden Ordnung, nach einem Legitimität und Sinn stiftenden Zusammenhang in der Moderne nicht nur erhalten bleibt im Sinne eines Relikts der Vergangenheit, sondern erst mit der Moderne und in der Moderne ihre volle Bedeutsamkeit gewinnt. Aus diesem Grund ist es verfehlt, die Grundidee der absoluten Ästhetik als vormodern zu bezeichnen bzw. die Übereinstimmung mit dem Rationalisierungs- und Modernisierungsprozeß zum einzigen Kriterium der Modernität der ästhetischen Sphäre zu machen. Ihre spezifische Modernität liegt wenn auch nicht ausschließlich, so doch auch in der Opposition gegen die kognitiven und evaluativen Komponenten der neuzeitlichen Rationalität. Die eigentümliche Modernität der expressiven Rationalität besteht zum nicht geringen Teil in der Freisetzung einer Anti-Rationalität, einer Anti-Modernität, die aus der Bewahrung des Anspruchs auf Wahrheit, Ganzheit und Einheit entspringt, welche dem Weg der Modernisierung, der durch Ausdifferenzierung und Partikularisierung bestimmt ist, entgegensteht. Das Verhältnis zwischen den verschiedenen im Verlauf des Modernisierungsprozesses ausdifferenzierten Wertsphären ist nicht nur eines der Entsprechung und Ergänzung, sondern auch eines der Entgegensetzung und gegenseitigen Infragestellung.²³

Mit Bezug auf die vorliegende Themenstellung ausgedrückt, heißt das: Es sind Bedenken dagegen anzumelden, einseitig die empirische Ästhetik als modern gegen die absolute Ästhetik als bloßes Schwellen- und Übergangsphänomen auszuspielen. Denn trotz des offenkundigen Scheiterns der Ästhetik als Philosophie in ihrer historischen Gestalt verschwindet der Grundgedanke der absoluten Ästhetik keineswegs. Der Widerspruch zwischen absoluter und empirischer Ästhetik läßt sich nicht nach der Hinsicht der Zeit auflösen. Beide Entwicklungsstränge verbleiben in einem Wechselverhältnis zueinander, da der Doppelcharakter, der sich in der Zweiheit von absoluter und empirischer Ästhetik ausdrückt, für die ästhetische Sphäre konstitutiv ist (und gleichzeitig deren eigentümliche Problematik ausmacht).

Daß diese Auffassung zutrifft, erweist sich zuerst daran, daß die beiden oben genannten Komponenten, die idealtypisch betrachtet gemeinsam die Modernität der ästhetischen Sphäre ausmachen müßten, schon am Beginn ihrer historischen Entwicklung nicht zusammengegangen sind. Auf der einen Seite steht eine Kunsttheorie, die den Akzent setzt auf die Partikularisierung des Ästheti-

²³ Auf die Entgegensetzung des dritten Wertsphärenbereichs zu den beiden anderen hat Max Weber, wenn auch eher beiläufig, hingewiesen. Neben der Kunst rechnet Weber übrigens die Erotik zur Sphäre jener innerweltlichen Mächte des Lebens, »deren Wesen von Grund auf arationalen oder antirationalen Charakters ist« (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen 1978, 554).

Genauer zu differenzieren wäre übrigens zwischen zwei Weisen, die Anti-Rationalität des Ästhetischen zu bestimmen. Neben der für die vorliegende Frage nach der philosophischen Ästhetik wichtigeren Bestimmung der Anti-Rationalität als gesteigerter, die Partikularität des Rationalitätsbegriffs transzendierender, quasi »höherer« Vernunft des Ästhetischen, kann das Ästhetische auch als Gegensatz zu jeglicher Vernunft aufgefaßt werden. Martin Seel hat diese beiden Varianten auf die Begriffe einer »überbietungstheoretischen« und »entzugstheoretischen« Ästhetik gebracht (Martin Seel: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt 1985, 46).

schen als einer bestimmten, streng abgegrenzten Sphäre neben anderen, ohne daß jedoch daraus Konsequenzen für eine Veränderung der internen Struktur des Ästhetischen gezogen würden. Für diese Richtung kann die Ästhetik Hegels als exemplarisch betrachtet werden. Auf der anderen Seite findet genau das statt, was bei der erstgenannten Richtung fehlt, d.h. es werden Kategorien entwickelt, die die ästhetische Sphäre inhaltlich »modernisieren«, aber dafür wird hier gegen die Partikularisierung des Ästhetischen opponiert. Am Anfang dieser Richtung stehen die kunsttheoretischen Ansätze der Frühromantik. Sowohl der durch die Romantik begründeten Richtung als auch der Hegelschen wird in der Forschung »Modernität« zuerkannt, aber die Begründungen dafür sind entgegengesetzter Art, bzw. es handelt sich jeweils um eine partielle »Modernität«, die mit der Bewahrung von - allerdings unterschiedlichen - Elementen der absoluten Ästhetik verbunden bleibt.

1

Unbeschadet der Tatsache, daß die Modernität und Aktualität der Hegelschen Kunstphilosophie zwar weitgehende Anerkennung, aber keine völlig übereinstimmende Deutung gefunden hat,²⁴ dürfte kaum zu bestreiten sein, daß Hegels Depotenzierung des Wahrheits- und Totalitätsanspruchs der absoluten Ästhetik einen wesentlichen Grund dafür bildet, seine ästhetische Theorie als modern zu bezeichnen.²⁵ Am entschiedensten ist diese Auffassung von Dieter Henrich vertreten worden. »Der Grundgedanke Hegels«, in dem die Modernität seiner Kunstphilosophie kulminiert, »ist der von dem *partialen Charakter* der neuesten Kunst.«²⁶ Gemeint ist Hegels Einsicht, daß die Kunst »nicht mehr als die eigentümliche Erscheinung der Wahrheit angesehen werden« könne.²⁷ Mit dieser Einsicht aufs Engste verbunden ist »der Verzicht auf eine Utopie der zukünftigen Kunst«. »Solcher Verzicht bedeutet Abschiednehmen von Programmen des Universalkunstwerkes [...] ebenso wie von Schellings Traum vom Epos der neuen Welt [...]«.²⁸

24 Vgl. Wolfhart Henckmann: »Was besagt die These von der Aktualität der Ästhetik Hegels?« In: Reinhard Heede/Joachim Ritter (Hrsg.): *Hegel-Bilanz. Zur Aktualität und Inaktualität der Philosophie Hegels*. Frankfurt 1973, 101-145. Gerade Henckmann hat verdeutlicht, wie unterschiedlich die zahlreichen Berufungen auf die Hegelsche Ästhetik und die Behauptungen ihrer Aktualität begründet werden.

25 Vgl. Burkhart Steinwachs: *Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung*. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland. München 1986, 185. Ganz anders allerdings: Annemarie Gethmann-Siefert, a.a.O. Kap. 4: »Die Aktualität der Hegelschen Ästhetik«, 371-410.

26 Dieter Henrich: »Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel).« In: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexionen*. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966, 15.

27 Ebd.

28 A.a.O. 14. - Neben dem »Verzicht auf eine Utopie der zukünftigen Kunst« und dem »partialen Charakter der neuesten Kunst« nennt Henrich noch zwei weitere Merkmale für die Modernität der Hegelschen Philosophie der Kunst, nämlich erstens die Durchsetzung der Reflektiertheit als Bestimmung des modernen Bewußtseins auch in der künstlerischen Tätigkeit: »Der Künstler hat davon auszugehen, daß Reflexion und Kritik zu Elementen seiner eigenen Arbeit geworden sind [...]« (ebd.). »Es kommt einer Gewalttat gleich, sich durch outrierte Genialität

Aber von diesen Aspekten abgesehen bestätigt und befestigt Hegel die Position der absoluten Ästhetik mit allem Nachdruck. Er erkennt die Kunst als Trägerin der Wahrheit, als Stifterin von Einheit und Totalität an, indem er sie auf der Stufe des absoluten Geistes ansiedelt. Kunst, so Hegel, ist nur dann »wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre höchste Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen [...]«. ²⁹ Genau genommen erschöpft sich die von Henrich als modern interpretierte Partikularisierung der Kunst in ihrer Historisierung ³⁰: In Relation zur Religion und insbesondere zur Philosophie wird der Kunst eine frühere, eine vergangene und überholte historische Stufe zugeordnet. Aber die Tatsache, daß die Kunst in der modernen Zeit nicht mehr dieselben Funktionen erfüllen kann wie in der Vergangenheit, zieht bei Hegel kaum Überlegungen über einen grundsätzlichen inneren Strukturwandel der Kunst nach sich. ³¹

Aus diesem Grund übt Henrich auch sogleich an der von ihm zunächst herausgestellten Modernität der Hegelschen Kunstphilosophie Kritik: Bei Hegel habe es den Anschein, als sei die »Kunst in einer Epoche tieferer und vermittelterer Selbstbeziehung des Geistes nur überstiegen [worden], ohne aufgehört zu haben, das in der Anschauung zu vergegenwärtigen, was das Bewußtsein in Begriffen von sich erfaßt«. ³² Diese Depotenzierung der Kunst reicht nach Henrichs Auffassung noch nicht aus. Denn: »[...] die abstrakt gewordenen Lebensverhältnisse [sind] von sich aus außerstande, im Kunstwerk ein ihnen gemäßes Gesamtbewußtsein zu begründen. Die Kunst ist nicht nur hinter andere Bewußtseinsweisen zurückgetreten, mit denen sie sich in Übereinstimmung setzen muß.

oder durch eine 'Fixierung des Gemüts' in der Rückkehr zu vergangener Religiosität von der Macht der Reflexion befreien zu wollen [...]« (ebd.). Zweitens bezeichnet Henrich Historismus und Eklektizismus als das notwendige Verhältnis der modernen Kunst zur Vergangenheit.

²⁹ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke* Bd.13. Frankfurt 1970, 21.

³⁰ Aus demselben Grund spricht Martin Seel mit Bezug auf Hegel von einer lediglich »degradierten Überbietungstheorie« (vgl. a.a.O. 46).

³¹ Die Ursache dafür, daß Hegel nicht zu solchen Überlegungen gelangt, liegt letztlich wohl darin, daß er keine grundsätzliche Abwendung von einem umfassenden metaphysischen Wahrheitsbegriff vollzieht. Es handelt sich bei Hegel nicht um eine Kritik des metaphysischen Absolutheitsanspruchs überhaupt, sondern um seine eindeutige und ausschließliche Delegation an die Philosophie. Nebenbei bemerkt bedeutet das, daß die Möglichkeit einer Rückkehr zur absoluten Ästhetik prinzipiell erhalten bleibt, nämlich dann, wenn sich Enttäuschung an der absoluten Philosophie einstellt. Denn solange das einheits- und totalitätsbezogene Denken als solches unbezweifelt bleibt, kann seine Enttäuschung als Wechsel, als Verschiebung zwischen seinen Trägerinstanzen ausgetragen werden. Das bedeutet: »Die geschichtliche Funktion der Schönheit, das 'ästhetisch'- und 'mythologisch'-Werden der Vernunftidee kann als Bestimmung des Ideals ohne die vorausgesetzte Systemkonzeption wiederaufgegriffen werden. Denn das für Hegel anstößige Moment dieser Konzeption des schönen Scheins [...] gilt nur unter Voraussetzung der Möglichkeit der 'wissenschaftlichen' Philosophie als ein Vorzug der Philosophie vor der Kunst« (A. Gethmann-Siefert, a.a.O. 394). Erscheint diese »Möglichkeit der 'wissenschaftlichen' Philosophie« im Hegelschen Sinne als nicht gegeben (beispielsweise durch die Einsicht, daß die von Hegel in sie gesetzten Erwartungen des absoluten Wissens sich nicht erfüllt haben), dann entfällt der Vorzug der Philosophie und »dann erweist sie [d.h. die ästhetische Weltauffassung, C.K.] sich als eine mit der philosophischen zumindest strukturell gleichberechtigte Sichtweise« (ebd.).

³² Dieter Henrich, a.a.O. 15.

Sie ist auch ihrem Gehalte nach partial geworden«.³³ Als Indiz für die unzureichende Depotenzierung der Kunst betrachtet Henrich die geringe Sensibilität Hegels für zukunftsorientierte Entwicklungen in der Kunst, sein Festhalten an einem überkommenen Kunstideal, was schließlich auch darin seinen Ausdruck finde, daß seine Prognosen hinsichtlich der zukünftigen Entwicklung der Kunst nur für eine kurze Zeitspanne Geltung gehabt hätten.

2

Was Henrich gegen Hegel einklagt, ist letztlich nichts anderes als die fehlende Ausgestaltung der ästhetischen Sphäre mit Kategorien, die dem modernen Bewußtsein entsprechen, und damit eben das, was die von der Frühromantik ihren Ausgang nehmende Kunsttheorie geleistet hat. Angefangen vom Begriff der Kunstkritik über die Kategorien des Häßlichen, des Fragments, die diversen Ausdrucksformen der sich absolut setzenden Subjektivität, wie z.B. die Ironie, bis hin zur Sprachtheorie - es gibt fast keine Vorstellung, kein Konzept, kein Programm, das für die Kunsttheorien des zwanzigsten Jahrhunderts von Bedeutung wäre, das sich nicht auf seinen Ursprung oder mindestens auf eine Quelle in der Kunst- bzw. Dichtungstheorie der Romantik zurückführen ließe.

Und doch sind es gerade die Romantiker, die die hochfliegendsten Pläne und Programme einer absoluten Ästhetik entwickelt haben.³⁴ Im Umkreis der Romantik wird der ursprünglich, namentlich in der Periode des *Ältesten Systemprogramms*, mit Hegel gemeinsame Ansatz einer ästhetischen Totalitätsstiftung und eines ästhetisch begründeten Wahrheitsbegriffs festgehalten. Die universal-poetischen Programme des jungen Friedrich Schlegel, seine Idee einer neuen, ästhetisch gegründeten Mythologie, Novalis' utopische Hoffnungen einer Integration von Poesie und Wissenschaft, sind verschiedene Varianten derselben Idee; nämlich - mit den Worten Friedrich Schlegels ausgedrückt -: die romantische Poesie zum »Spiegel der ganzen umgebenden Welt«, zum »Bild des Zeitalters« werden zu lassen bzw. die »Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch zu machen«³⁵; und das heißt letztlich: die verlorene Einheit und Ganzheit auf ästhetischem Wege wiederherzustellen und der Kunst anstelle von Metaphysik oder Religion die Aufgabe der Versöhnung der im Verlauf des Modernisierungsprozesses ausdifferenzierten Bereiche zu über-

³³ Ebd.

³⁴ Eine Antwort darauf, wie es möglich ist, daß ausgerechnet von denen, die den Schlüssel für eine neue, ästhetische Mythologie suchten, der Zugang zu einer nachästhetischen Kunsttheorie gefunden wird, läßt sich hier nur andeuten. Der Schlüssel zu dieser Frage liegt im Begriff der Subjektivität. Von Anbeginn des romantischen Projekts an war klar, daß die von der Romantik gesuchte ästhetische Versöhnung eine vom Subjekt geschaffene, durch die gänzlich moderne Kategorie der Subjektivität hindurchgegangene sein sollte. Das bedeutet, daß das romantische Programm von Anfang an mit einer Paradoxie belastet war, nämlich mit dem Problem, die zwei entgegengesetzten Pole eines subjektiven Ursprungs und einer objektiven Geltung zusammenbringen zu müssen. Diese Problematik hat einerseits die Realisierung des utopischen Ziels verhindert, aber andererseits hat sie als wesentliches Ferment bei der Herausbildung ganz neuer Positionen gewirkt.

³⁵ *Athenäum*. Eine Zeitschrift. Hrsg. von A.W. Schlegel/Fr. Schlegel. Fotomechanischer Nachdruck Darmstadt 1980. Bd.1. Fragment 116, 204f.