



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



JOHANNES GUTENBERG
UNIVERSITÄT MAINZ

Università degli Studi di Padova

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Deutsches Institut

CORSO DI DOTTORATO IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE
CICLO XXIX
PROMOTIONSORDNUNG DES FACHBEREICHS 05 – PHILOSOPHIE UND PHILOLOGIE
Nr. 26. Juli 2000, StAnz. S. 1588

DER DISKURS DES HÄSSLICHEN BEI FRIEDRICH SCHLEGEL

Coordinatore: Ch.mo Prof. Annalisa Oboe

Supervisore: Ch.mo Prof. Marco Rispoli

Supervisore: Ch.mo Prof. Ulrich Breuer

Dottorando: Mirta Devidi

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Formen und Funktionen des Hässlichen bei Friedrich Schlegel.....	31
2.1	Das Hässliche in den literaturtheoretischen Schriften Friedrich Schlegels (1793-1796).....	32
2.1.1	Die Theorie des Hässlichen als ästhetischer Imperativ der Bildung.....	44
2.1.2	Die Theorie des Hässlichen als ethisches Korrektiv des Geschmacks.....	55
2.1.3	Die Theorie des Hässlichen als Apologie der Kunst.....	66
2.2	Das Hässliche in den literaturkritischen Schriften Friedrich Schlegels (1797-1801).....	74
2.2.1	Die praktische Umsetzung des Hässlichen.....	81
2.2.2	Das Hässliche und verwandte Begriffe.....	88
2.3	Umfunktionalisierungen des Hässlichen beim späten Friedrich Schlegel (1802-1829).....	95
2.3.1	Von dem „bösen Prinzip“ zur „wahren Gattung“.....	97
2.3.2	Von dem „geistig Schönen“ zur „christlichen Schönheit“.....	112
2.3.3	Umfunktionalisierungen des Diskurses ab 1802.....	126
3.	Der Diskurs des Hässlichen in Friedrich Schlegels „Lucinde“.....	128
3.1	Zur Rezeption von Friedrich Schlegels Roman.....	129
3.1.1	Der Roman als Ereignis.....	136
3.1.2	Der Roman als selbstregulierendes Zeichensystem.....	140
3.2	Diskursivierungsformen des Hässlichen in Friedrich Schlegels Roman.....	146
3.2.1	„Bekenntnisse eines Ungeschickten“.....	152
3.2.2	„Julius an Lucinde“.....	154
3.2.3	„Dithyrambische Fantasie von der schönsten Situation“.....	157
3.2.4	„Charakteristik der kleinen Wilhelmine“.....	159
3.2.5	„Allegorie von der Frechheit“.....	160
3.2.6	„Idylle über den Müßiggang“.....	162

3.2.7 „Treue und Scherz“	167
3.2.8 „Lehrjahre der Männlichkeit“	168
3.2.9 „Metamorphosen“	175
3.2.10 „Zwei Briefe“	175
3.2.11 „Eine Reflexion“	176
3.2.12 „Julius an Antonio“	177
3.2.13 „Sehnsucht und Ruhe“	178
3.2.14 „Tändeleien der Fantasie“	178
3.2.15 Bruchstücke aus dem Nachlaß	179
3. 3 Zu den einzelnen Abschnitten.....	180
4. Zusammenfassung der Ergebnisse.....	184

„– Lieber erst den Diskurs, und hernach die Götter. –“¹

¹ KFSa V. S. 32.

Danksagung

Mein Dank gilt meinen beiden Betreuern, Marco Rispoli und Ulrich Breuer, die sich seit meiner ersten Anfrage bereit erklärt haben den Entstehungsprozess vorliegender Arbeit mit aufschlussreichen Diskussionen, wertvollen Vorschlägen sowie mit zahlreichen Seminaren, Tagungen, Büchern und Büchersammlungen zu begleiten. Ulrich Breuer bin ich darüber hinaus für seine bis ins formale Detail hineinreichende Hilfe bei der sorgfältigen Revision jedes einzelnen Teils der Arbeit zu besonderem Dank verpflichtet sowie dafür, dass er mich in sein Doktorandenkolloquium aufgenommen hat, wo ich wichtige Anregungen und Kenntnisse erhalten habe, die nicht nur zur Eingrenzung meines Promotionsthemas, sondern auch zur methodologischen Schärfung der ganzen Arbeit beigetragen haben. Bedanken möchte ich mich ganz besonders bei Günter Oesterle, der sich mit arbeitsmethodischen und bibliographischen Hinweisen bereit erklärt hat an diesem Verfahren teilzunehmen, sowie bei den MitarbeiterInnen und KollegInnen des DiSLL der Universität Padua, des Deutschen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, des DLA Marbach und des DFG Graduiertenkollegs „Modell Romantik“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena, die mit erhellenden Gesprächen und achtsamem Umgang zur Vervollkommnung dieser Arbeit beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt meiner Mutter und allen anderen Familienmitgliedern und Freunden, ohne deren Unterstützung die Entstehung dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Mein Dank gilt ebenfalls Lucia Assenzi, Timothy Attanucci, Jochen A. Bär, Marija Bradaš, Christopher Busch, Erica Cecchinato, Christian Chiussini, Martina Daraio, Catherine Dedié, Matthias Emrich, Sarah Fultz, Rabia Betül Gürel, Johannes Hellrich, Andrei Ionescu, Lovisa Jakobsson, Dora Komnenović, Andreas Kranke, Edoardo Laner, Fernando Miranda, Anita Pribanić, Irene C. Schmidt, Judith Schöne, Mateja Sinčić, Raphael Stübe, Simona Tardani und Isaak Thiemer.

„Während die Wissenschaft die unsichtbare Struktur der ideologischen Effekte aufdecke, erzeuge die Kunst *innerhalb* der Ideologie eine Distanz, die auf das in ihr Nicht-Gegenwärtige *anspiele*. Sie mache das Ideologische (der Kunst als ‚Kunst‘, des Künstlers, der Themen usw.) als *Ideologie* sichtbar“.²

² Bogdal K.-M. (Hg.): *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*. Opladen/Wiesbaden 1999. S. 53.

1. Einleitung

Der philosophisch-literarische Zusammenhang, in welchem Friedrich Schlegel (1772-1829) heutzutage wohl am häufigsten vorkommt, ist derjenige der deutschen Frühromantik. Wenn man den Autor in einem umfassenderen Kontext betrachtet, so kann man behaupten, dass er auch zu den wichtigsten Gründungspersönlichkeiten der Romantik zählt, vor allem, weil durch seine Schriften dem Begriff ‚romantisch‘ die wohl entscheidende Bedeutungsfacette verliehen wurde. Dieser Umstand, welcher Friedrich Schlegel zu einem der bekanntesten Vertretern einer theoretisch anspruchsvollen und methodisch innovativen Literaturwissenschaft weltweit prominent gemacht hat, scheint jedoch durch die ahistorische Stilisierung des Begriffs ‚romantisch‘ im größten Teil des europäischen Sprachraums vernachlässigt worden zu sein: Wenn die Verwendung und die Bedeutung des Begriffs durch den Alltagsgebrauch kontaminiert und entleert werden, erfordern andererseits seine Genese als Terminus ästhetisch-poetologischer Wertung sowie seine theoretisch-philosophische Geltungsstruktur eine gründliche Rekonstruktion.³

Die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrich Schlegels tritt besonders deutlich zu Tage, wenn der um die Mitte des letzten Jahrhunderts problematisierte Kontext der Romantik im Anschluss an Schlegels Frühwerk näher beleuchtet wird. Neben den außerliterarischen und ideologisch motivierten Ansätzen, welche die historische Kontinuität zwischen dem Nationalsozialismus und der Romantik aufzeigen wollten, profilierten sich weitere Diskurse, die sich mit der Suche nach dem Ursprung des Hässlichen in der modernen Literatur beschäftigten und die aus spezifisch philologischer Sicht in Friedrich Schlegel den Bahnbrecher für die Entfaltung der ästhetischen Modernität sehen wollten.⁴

³ Bekanntlich hat sich das Fachwort *romantisch* so erfolgreich etabliert, dass es in die Standardsprache aufgenommen wurde. Ob man heute einen Anblick oder eine Situation als *romantisch* bezeichnen darf, wird durch Konventionen entschieden. Es liegt in der Kompetenz des Experten, darauf zu verweisen, dass diese nicht von in der Natur der Sache vorgegebenen Gebrauchsregeln, sondern vor allem vom gesellschaftlichen Konsens abhängig sind, und deshalb einer Neubetrachtung unterzogen werden müssen. Vgl. Kerschbaumer S., Matuschek S.: „Romantik als Modell“. In: D. Fulda u. a. (Hg.): *Aufklärung und Romantik*. Paderborn 2015. S. 148. Siehe auch: Deubel V.: „Die Friedrich-Schlegel-Forschung 1945-1972“ In: *DVjs* 47 (1973). Sonderheft. S. 48-181. Hier: S. 98. (*DVjs* ist die Abkürzung für *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*).

⁴ Als bedeutendste Vertreter dieser Ansicht gelten: G. Lukács (1953), Th. W. Adorno (1960), H. R. Jauß (1968) und K. H. Bohrer (1978), wobei Bohrer eine Sonderstellung einnimmt, da er den innerhalb der

Nach einem bemerkenswerten Anstieg des Interesses am Hässlichen bei Friedrich Schlegel in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts setzen sich heute mit der Problematisierung des Hässlichen auf internationaler und interdisziplinärer Ebene vor allem literatur- und kulturwissenschaftliche Abhandlungen auseinander,⁵ in welchen dem *Studium*-Aufsatz (1795/97) Friedrich Schlegels sowie der in ihm entworfenen Theorie des Hässlichen eine zentrale Rolle für die Bestimmung und Beurteilung moderner Kunst und Literatur zugeschrieben wird.⁶ Laut diesen sich auf unterschiedlichen Ebenen bewegenden Ansätzen kann in Friedrich Schlegels Theorie des Hässlichen das „älteste Systemprogramm der romantischen Schule“⁷ verortet werden, welches sein poetologisches Emblem im Roman *Lucinde* (1799) als Inbegriff des Romantischen findet. Ausgehend von der Feststellung, dass sich parallel zu der um die Mitte des letzten Jahrhunderts aufgetretenen Frage nach der historischen Bedeutung der Romantik für die moderne Kunst und Literatur auch die auf einer anderen Ebene entstandene Frage nach der Rolle des Hässlichen im Frühwerk Friedrich Schlegels entwickelt hat, setzt sich die vorliegende Arbeit das Ziel, ein übergreifendes Modell für das Hässliche in seinem Werk zu entwickeln.

Nach einer Vorstellung des Hässlichen als Fachwort und als Wahrnehmungskategorie werden auf der Basis von Fachlexika und in begriffshistorischer Perspektive die spezifischen Verwendungen und Bedeutungen des Begriffs bis heute rekonstruiert. Im Hauptteil der Arbeit wird Friedrich Schlegels Verständnis des Hässlichen untersucht. Um herauszufinden, inwiefern sein Begriffsverständnis von demjenigen seiner Zeitgenossen abweicht bzw. mit demjenigen seiner Zeitgenossen übereinstimmt, wird

europäischen *Décadence* aufgebrochenen Widerspruch zwischen der ästhetischen und der moralischen Ebene in der romantischen Ästhetik vorbereitet sah, ohne sich explizit auf F. Schlegel zu beziehen. Vgl. K. H. Bohrer: „Ästhetik des Schreckens“. München 1978. Vgl. Zelle C.: „Das Häßliche“. In: G. Ueding (Hg.): *HWRh*, Band 3. Tübingen 1996. Sp. 1304-1326. Hier: Sp. 1317. Siehe auch die zwischen A. O. Lovejoy und L. Spitzer im *Journal of the History of Ideas* geführte ‚wissenschaftliche Romantik-Debatte‘, wobei Lovejoy in *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas* (1941) aufgrund einiger Kernbegriffe des Nationalsozialismus eine Kontinuität zwischen der Romantik und dem Nationalsozialismus aufzeigen wollte. Vgl. In: *JHI* 2 (1941), 3. S. 257-278. (*JHI* ist die Abkürzung für *Journal of the History of the Ideas*).

⁵ Siehe die interdisziplinären Beiträge wie z. B. Kemper D. u. a. (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa – Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998; Klemme H. u. a. (Hg.): *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*. Bielefeld 2006.

⁶ Es sei hier u. a. auf die folgenden Beiträge hingewiesen: G. Oesterle (1977), E. Behler (1982), H. Funk (1983), F. N. Mennemeier (1985;), A. Dumont (1995), C. Zelle (1996;1998), W. Jung (1987; 2006), M. Fick (2004), S. Kluwe (2007).

⁷ Vgl. Behler E.: „Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie“. In: E. Behler (Hg.): *Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797*. Paderborn u. a.: 1982, S. 13-128. Hier: S. 29. Vgl. KFSa XVIII. S. XXIII. Die Sigle KFSa steht für die Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.

zwischen einer theoretischen und einer praktischen Auseinandersetzung unterschieden. Aufgrund dieses Modells soll sich zeigen, inwiefern Schlegels Diskurs für die Entfaltung der ästhetischen Modernität verantwortlich gemacht bzw. inwiefern seine Verwendung innerhalb seiner literarischen Produktion als Alternative zum heutigen Begriffsverständnis verstanden werden kann.

„Hässlich“ als Ausdruck und als Konzept bietet sich heute als Beispiel dafür an, den engen Zusammenhang zwischen Gesellschafts-, Sprach- und Literaturgeschichte aufzuzeigen. Das Hässliche ist ein Fachwort, das eine Kategorie der Wahrnehmung bezeichnet. Als terminus technicus findet es seinen spezifischen Ort in der Literatur, in der Rhetorik, in der Ästhetik und in der Philosophie. Wenn man es als Begriff bezeichnet, so grenzt man es – wie bei Fachausdrücken üblich – von der Bedeutung – wie bei standardsprachlichen Wörtern – ab.⁸ Während sich Termini von anderen Wörtern dadurch unterscheiden lassen, dass es bei Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung eine Instanz gibt, die klären kann, wer recht hat oder nicht, entscheidet bei Wörtern über ihre Akzeptabilität die Sprachgemeinschaft.⁹ Während Wörter als „lexikalische Grundbausteine einer Sprache“ zu verstehen sind, sind sie als Termini die Namen der Begriffe selbst, wobei die Bedeutung eines Wortes/Terminus das ist, was durch eine sprachliche Struktur auf begriffliche Strukturen bezogen abgebildet wird. Begriffe bilden demnach den „Gedächtnisbesitz“; indem sie „intermodal zugänglich“ sind, tragen auch die menschlichen Sinnesorgane zu ihrer Ausbildung bei.¹⁰

Im Umgangssprachgebrauch ist ‚hässlich‘ synonym mit ‚scheußlich‘, ‚abstoßend‘, ‚nicht schön‘, ‚unästhetisch‘ und ‚politisch inkorrekt‘. Antonymisch verhält es sich zu den Attributen ‚schön‘, ‚angenehm‘ und ‚erfreulich‘. Als ‚hässlich‘ lassen sich vor allem Gegenstände oder Sachverhalte apperzipieren: ‚klein und hässlich‘ zu sein steht umgangssprachlich für ‚geduckt und armselig‘;¹¹ ‚hässlich zu sein‘ oder ‚hässlich auszusehen‘ ist nicht als eine objektivierbare Eigenschaft von Gegenständen und Sachverhalten zu verstehen. Ob man etwas als hässlich wahrnimmt, entspricht vielmehr

⁸ In Ausnahmefällen, wie z. B. der politischen Inkorrektheit, sollen beide berücksichtigt werden.

⁹ In H. Putnams *The Meaning of ‚Meaning‘* (1975) wird z. B. zwischen dem Bedeutungswissen, das bei einem Laien in Bezug auf standardsprachliche Wörter vorauszusetzen ist, bzw. dem Stereotyp, und dem Begriffswissen, das der Experte von der „wirklichen Natur“ der Denotate hat, unterschieden. Vgl. Teubert W.: Das Erhabene. In: D. Busse / F. Hermanns (Hg.): *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*. Opladen 1994. S. 213-255. Hier: S. 214.

¹⁰ Vgl. Müller E., Schmieder F.: *Begriffsgeschichte und historische Semantik*. Berlin 2016. S. 962.

¹¹ Vgl. „Hässlichkeit“. In: *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. URL <https://www.dwds.de/wb/Hässlichkeit> (31.08. 2017).

gesellschaftlichen Konventionen.¹² Der Ausdruck kann mit Adjektivattribut wie ‚erhabene Hässlichkeit‘,¹³ in einer Präpositionalgruppe wie ‚Mut zur Hässlichkeit‘ oder in Koordinationen wie ‚Schönheit und Hässlichkeit‘ auftreten.¹⁴ Von den Konventionen wird allerdings nicht nur das, was als hässlich wahrgenommen werden kann, geregelt, sondern auch, welche Gedanken und Gefühle eine solche Wahrnehmung begleiten. Die Bezeichnung menschlicher Gesinnung als hässlich bzw. als eine sich auf Mitmenschen übel auswirkende Eigenschaft, kommt in der Standardsprache deutlich seltener als hässliches Aussehen vor. Sie kommt normalerweise zum Ausdruck mit einem Genitivattribut, wie z. B. „Hässlichkeit der Welt und des Lebens“.¹⁵ Wie aufgrund der Wortgeschichte des Hässlichen im Folgenden zu zeigen sein wird, sind die Konventionen sowohl Zeitströmungen unterworfen als auch spezifisch für verschiedene soziale Gruppen.

Im Unterschied zu der griechischen Antike, die nur ein Wort für ‚hässlich‘ kannte, das aber sowohl ästhetische als auch ethische Konnotationen hatte, bildete das Lateinische zwei Wörter aus: *deformis* und *turpis*. Anders als die europäischen Sprachen, welche *deformitas* beibehielten, überblendet das deutsche *hässlich* die beide Bereiche, den ästhetischen und den ethischen.¹⁶ Das deutsche *hässlich* ist von *Haß* abgeleitet, das vom 9. bis zum 14. Jahrhundert adjektivisch und adverbial ‚aktiv feindselig‘ bedeutete.¹⁷ In seiner Bibelübersetzung ersetzte Martin Luther (1483-1546) das als Übersetzung des lateinischen *deformis* anzusehende *ungestalt* durch *hässlich*.¹⁸ Erst seit dem 16. Jahrhundert hatte sich *hässlich* als Gegensatz zu *schön* eingebürgert.¹⁹ Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war der Zusammenhang zwischen *ungestalt* und *hässlich* noch gegenwärtig.²⁰ Während die sich auf den ersten Sektor beziehenden Wörter in der modernen Kommunikation immer mehr zurückgehen, um denen Platz zu machen, die

¹² Vgl. Teubert W. Ebd.

¹³ Vgl. KFSa I. S. 312.

¹⁴ Siehe dazu: „Hässlichkeit“. In: DWDS. URL: <https://www.dwds.de/>

¹⁵ Vgl. KFSa V. S. 62.

¹⁶ Vgl. Kliche D.: „Hässlich“. In: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001. S. 25-66. Hier: S. 28.

¹⁷ Ebd. In den modernen europäischen Sprachen sind die beiden Bedeutungen in zwei verschiedene Wörtern getrennt worden: engl. *deformed* und *ugly*; fr. *difforme* und *laid*, ital. *deforme* und *brutto*, span. *disforme* und *feo*.

¹⁸ Vgl. Goetze A.: „Hässlich“. In: *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 7 (1905/06). S. 202-220. Hier: S. 218. Zitiert nach: Kliche D. Ebd.

¹⁹ Der erste Beleg für den Bezug auf Kunstwerke findet sich 1578 bei J. Fischart: „Eyn ungeschickt, hässlich gemäl“. Vgl. Kliche. Ebd.

²⁰ Vgl. Kliche D. Ebd. 2001 Das *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* J. C. Adelungs gibt für *hässlich* beispielsweise an: „Eigentlich, in einem hohen Grade ungestaltet, so dass dadurch Ekel, Schrecken und Abscheu erwecket wird“. Vgl. Adelung J. C.: „Häßlich“. In: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Bd. 2. Leipzig 1793. Sp. 998-999.

der wirkungsästhetischen Dimension angehören, bleibt heute die Assoziation des Hässlichen mit dem moralisch Schlechten sowie mit dem politisch Inkorrekten, vor allem im Vergleich mit dem Schönen, höchst präsent.²¹ Im Vergleich zum Schönen scheint das Hässliche in der Standardsprache weiterhin eine untergeordnete Rolle zu spielen – d. h., dass es im Vergleich zum Schönen, nicht so häufig verwendet wird.

Wörter wie *hässlich*, Lexeme wie *atonal*, *Expressionismus*, und Wörter wie *schön* oder *romantisch*, unterscheiden sich dadurch, dass über die Zulässigkeit von ihren Zuschreibungen befindet, wer zuständig ist.²² Wenn zum Beispiel jemand ein Gemälde als *hässlich* bezeichnet, kann man an seinem Geschmack zweifeln, aber nicht behaupten, dass er das Adjektiv inkorrekt verwendet, weil man mit ihm nicht auf dieses Bild Bezug nehmen kann.²³ Anders ist es bei *expressionistisch*: Man kann sowohl bestreiten, dass ein Gemälde *expressionistisch* genannt werden darf, als auch sagen, dass nur ein Experte beurteilen kann, ob man auf ein bestimmtes Bild mit dem Adjektiv *expressionistisch* Bezug nehmen kann.²⁴ Wenn es dagegen um Termini wie das ‚Hässliche‘ geht, die bestimmte mentale Konstrukte bezeichnen, welche aber gleichzeitig ihren Sinn nicht durch genaue Explikation in bestimmten Sinnzusammenhängen erhalten, über welche Fachexperten verfügen, dann werden Neologismen und synthetische Definitionen lanciert, indem sie im Rahmen einer neuen Theorie bzw. in einen spezifischen Diskurszusammenhang gestellt werden. So greift Friedrich Schlegel im deutschen Sprachraum die Theorie des Hässlichen und das Konzept der erhabenen Hässlichkeit, wie er es u. a. im *System der Ästhetik* (1790) Heydenreichs oder in den *Ästhetischen Vorlesungen* (1792/93) Schillers mit den Fachwörtern „freie“ und „gemischte Hässlichkeit“ einerseits oder „Freiheit in der

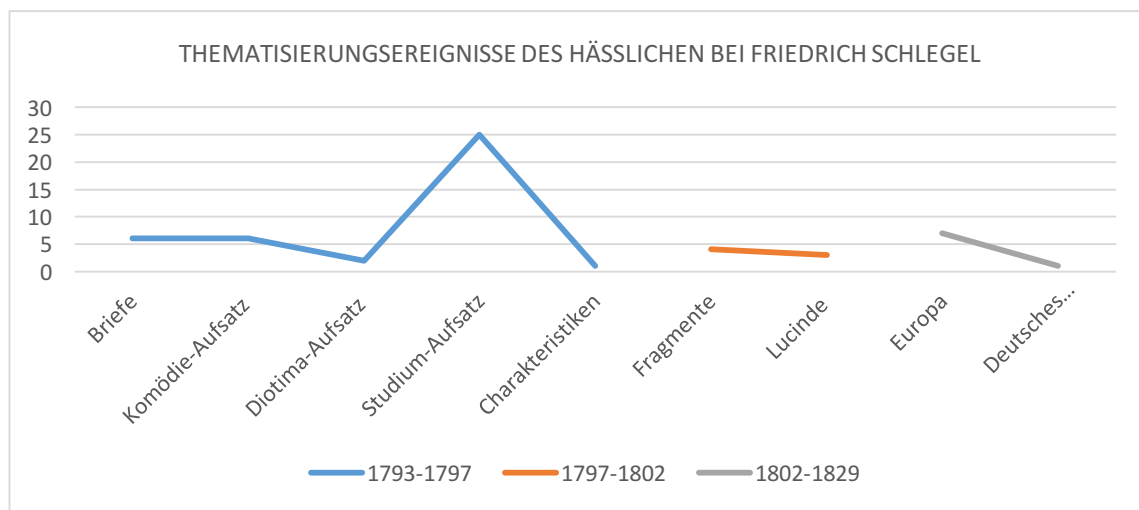
²¹ Ebd. Dieser Vorgang der Trennung zwischen ästhetischem und ethischem Bereich wird von Kliche als „Autonomisierung“ des Ästhetischen bezeichnet. Siehe auch: Pauen M.: „Die Ästhetik des Hässlichen“. In: Klemme H. u. a. (Hg.): *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*. Bielefeld 2006. S. 222-225. Nach I. Strohschneider-Kohrs liegt die entscheidende Aufgabe der Ironie darin, die Autonomie des Ästhetischen zu begründen, wobei die Funktionen der Ironie unabhängig von der Rezeptionshaltung bleiben. Vgl. Strohschneider-Kohrs I.: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1977. S. 9.

²² Vgl. Teubert W. Ebd. S. 214-215.

²³ Das ist anders in Fällen von politischer Inkorrektheit. In den Wissenschaften ist der einzelne Forscher bzw. die einzelne Forscherin primär verantwortlich gegenüber den Personen seines bzw. ihres unmittelbaren Umfelds sowie der wissenschaftlichen Community. Mehr dazu: Rahbein M., Thies C.: „Ethik“. In: Jannidis F., u. a. (Hg.): *Digital Humanities*. Stuttgart 2017. S. 355-357.

²⁴ Da der Expressionismus im Wörterbuch der deutschen Sprache als „Kunstrichtung, die für die starke Ausdruckskraft unter Verzicht auf sachlich getreue Wiedergabe der Wirklichkeit charakteristisch ist“ beschrieben wird, wird implizit auf Expertenwissen verwiesen. Vgl. „Expressionismus“. In: *DWDS*. URL: <https://www.dwds.de/wb/Expressionismus> (31.08.2017).

Erscheinung“ und „verletzte Freiheit“ andererseits diskutiert findet,²⁵ in den Lexemen des *Hässlichen* und der *Hässlichkeit* auf, und stellt sie in einen intrinsischen Zusammenhang mit seiner Theorie und seinem Konzept des Hässlichen. Ähnlich wie bei seiner Theorie des Romantischen, stellt Friedrich Schlegel die um das ‚Hässliche‘ zentrierten Lexeme in den extrinsischen Zusammenhang des damaligen ästhetisch-literarischen Diskurses. Das liegt nicht zuletzt daran, weil das so lancierte Paar von Theorie und Konzept des Hässlichen von seinen Zeitgenossen, etwa von A. W. Schlegel (1767-1845) und von Novalis (1772-1801), nicht übernommen und auf seinen intrinsischen Sinnzusammenhang hin diskutiert wurde, weshalb sich im extrinsischen Sinnzusammenhang auch keine expliziten Auffassungsunterschiede über das Wesen des Hässlichen ergeben konnten.²⁶

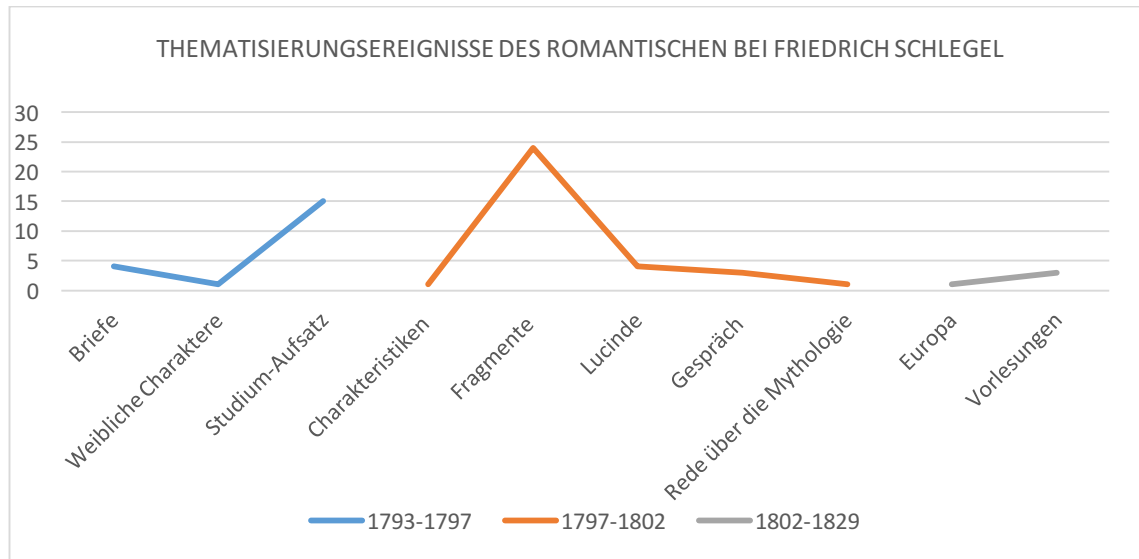


Obwohl sich kein expliziter Spezialdiskurs über das Hässliche, wie über das Romantische, im Rahmen eines weiteren Diskurses über Ästhetik und Poetik ausgebildet hatte, gab es sowohl in den literaturtheoretischen Schriften Friedrich Schlegels als auch in seinem Roman bestimmte Merkmale, die aufeinander verweisen und aufgrund dessen miteinander vergleichbar sind, insofern auf dieselben Konzepte

²⁵ Heydenreich unterscheidet zwischen einer „freien Hässlichkeit“, oder der Hässlichkeit der Natur, und einer „gemischten Hässlichkeit“ (S. 225), oder der Hässlichkeit des Menschen und seiner moralischen Bestimmung. Vgl. Heydenreich K. H.: *System der Ästhetik*, Leipzig 1790. S. 225. Schillers berühmte Definition der „Freiheit in der Erscheinung“ führt zur Aussage: Was „in der Natur hässlich ist, kann in der Kunst schön werden“. Vgl. Schiller F.: *Sämtliche Werke in 5 Bd.* München o. J. Bd. 1. S. 549. Zitiert nach: Funk, H. *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert.* Berlin 1983. S. 107-116.

²⁶ Vgl. Jäger G.: „Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems“. In: M. Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991. S. 221-244. Hier: S. 226.

Bezug genommen wird. Denn wie die Bedeutung eines Wortes zu einer bestimmten Zeit auch Ort dieses Wortes im jeweiligen „semantischen Netz“ des Textes ist, so werden diese Merkmale miteinander vergleichbar, unter der Bedingung, dass ihre Denotate dieselben bleiben.²⁷



Es ist demzufolge notwendig zwischen den Konventionen, welchen der Text als Zeichen unterworfen wird, und dem literarischen Text zu differenzieren. Anders als der außerliterarische Sprachgebrauch, erweist sich letzterer durch rhetorische Figuren und durch die Anwendung spezifischer Terminologie als solcher. Dabei wird erstens unter ‚Diskurs‘ eine Sammlung von Schlegels Schriften verstanden, für die es einerseits ein inhaltliches Merkmal gibt, das die Schriften verbindet, und andererseits ein äußerliches Merkmal, nach dem sich die Schriften aufeinander beziehen. Wenn vom „Hässlichen“ gesprochen wird, dann ist damit ein poetologisch-funktionaler Begriff gemeint, der für weitere Ausdifferenzierungen offenbleibt.²⁸ Aus Gründen, die unten nachgezeichnet werden, erfuhr das Hässliche bei Friedrich Schlegel eine gründliche Transformation.

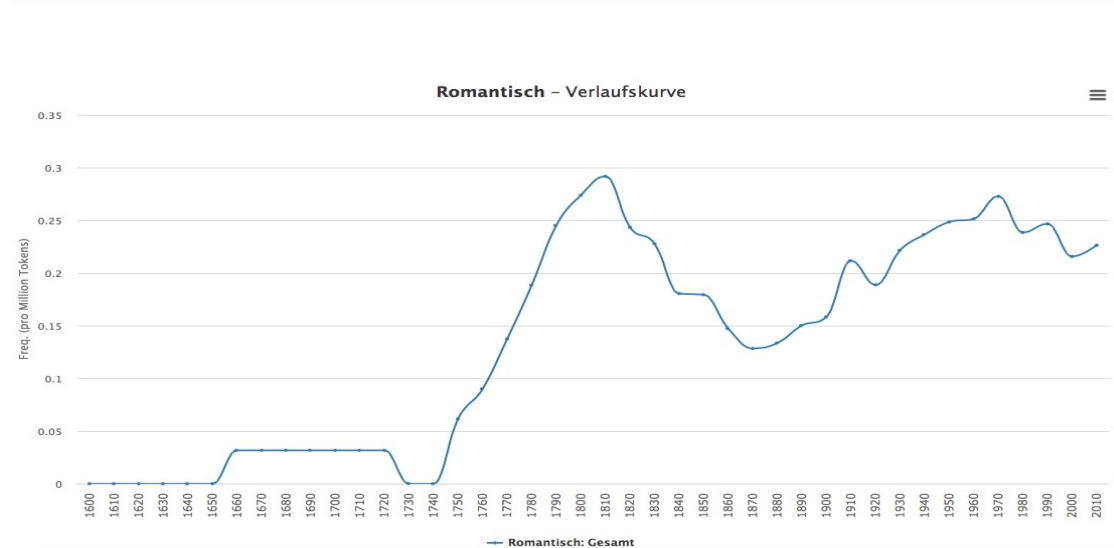
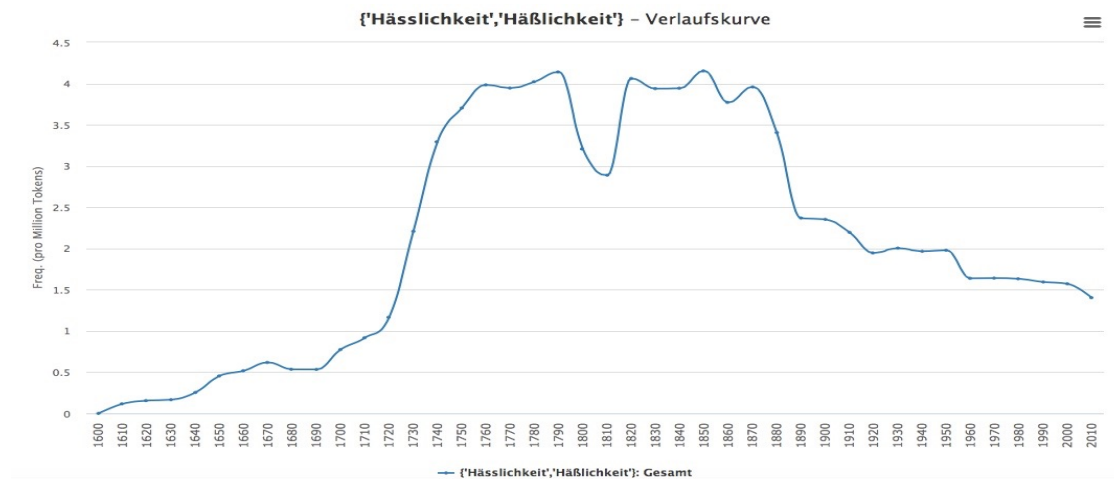
Es wird im Folgenden der Diskurswandel bei Friedrich Schlegel genauer beleuchtet, wodurch es auch möglich wird zu zeigen, inwiefern das geschichtsmächtige Transformationspotential, das in einer bestimmten Zeit- bzw. Lebensphase enthalten ist, aktiviert werden kann; beispielsweise als Friedrich Schlegel vom Revolutionär zum

²⁷ Vgl. Teubert W. Ebd. Hier: S. 238.

²⁸ Siehe z. B. die „poetischen Modelle[n]“ Stachowiaks „mit deren Hilfe Unausprechbares zur Sprache gebracht werden soll“. Vgl. Stachowiak H.: *Allgemeine Modelltheorie*. Wien u. a.: Springer 1973. S. 237.

Monarchisten, vom Ironiker zum Konservativen und vom Freigeist zum Gläubigen wurde.²⁹

Um auf die eingangs erwähnte Fragestellung zurückzukommen ist hier erneut zu fragen: Wenn sich das Hässliche bei Friedrich Schlegel anstatt des Romantischen durchgesetzt hätte, das seinerseits im Medium deutschsprachiger Literaturgeschichte zur performativen Nationalkonstitution im europäischen Rahmen führte, hätte es dann keine ästhetische Modernität gegeben?³⁰



Kurven wie diese zeigen nicht nur, dass die Thematisierungsereignisse der „Hässlichkeit“ (Bild 1) und die des „Romantischen“ (Bild 2) im Zeitraum 1600-2010 synchron interagierten, sondern auch, dass sie sich während der späteren Lebensphase Friedrich Schlegels (1810-1819) proportional zueinander verhielten. Die Kurven weisen

²⁹ Siehe Deubel V. Ebd. S. 82. Vgl. Frischmann B.: „Kant und Fichte: Transzendentalpoesie und Wissenschaftslehre“. In J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 45. Vgl. Eichner H., *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd. 1. H. Mayer/H. Patsch (Hg.) Würzburg 2012. S. 486.

³⁰ Siehe dazu Gruber B., Klusmann P. G.: *Romantik und Ästhetizismus*. Würzburg 1999. Vgl. Klinger C.: *Flucht, Trost, Revolte*. München 1995.

nicht nur darauf hin, dass die diskursiven Elemente des Hässlichen und des Romantischen untereinander nicht neutral sind, sondern auch, dass sie in der gleichen Zeitperiode durch die stärksten Wandlungen gingen: als 1810-1819 die Häufigkeit der „Hässlichkeit“ plötzlich mehr als das Doppelte zurückging, stieg mit fast ebenso verdoppelter Anzahl die des „Romantischen“ auf, bis sie sich schließlich, wie in der Zeitperiode 1920-1929, besonders weitgehend annäherten (Bild 3).³¹



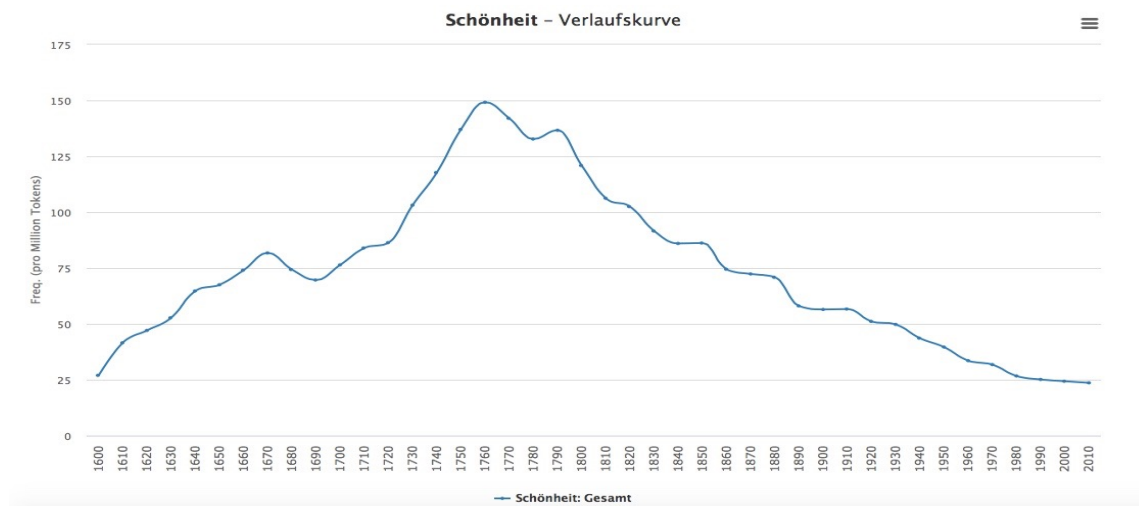
Trotz des Zusammenhangs der Thematisierungseignisse zwischen den beiden Verlaufskurven scheint es eher unplausibel Friedrich Schlegel für den Hauptverantwortlichen der direkt proportionalen Annäherung zwischen den beiden Diskursen zu halten.

Gleichzeitig wirft die graphische Darstellung der Schönheits-Kurve, die laut dem DWDS-Ergebnis³² seit der Mitte des 18. Jahrhundert immer weiter herabzusinken scheint, nicht weniger beunruhigende Fragen auf.³³

³¹ Die Verwendung von grafischen Elementen zur Illustration von statistischen Auswertungen und von Forschungsergebnissen ist kein Phänomen allein der Digital Humanities. Technische Instrumente, wie z. B. der *Ngram Viewer*, erlauben graphische Repräsentationen des genealogischen Hintergrunds historischer Aussagereignisse. Vgl. Sarasin P.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a. M. 2003 und Tufte R. E. (Hg.): *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Connecticut 2013. Siehe auch: Müller E., Schmieder F. Ebd. 2016. S. 714; Siehe u. a. U. Hahns/J. Hellrichs *JeSemE*, J. A. Bärts *ZBK* und J. C. Meisters *CATMA 5.0*.

³² Die im DWDS erstellten Bilder sind hier wegen des heuristischen Wertes sowie zur Ermöglichung eines Vergleichs mit der am Anfang der Einleitung skizzierten Fragestellung ausgewählt und wiedergegeben worden. DTA und DWDS sind allerdings nur bedingt geeignet, wenn man präzise mit dem semantischen Wandel im Werk eines Autors arbeiten will. Vgl. URL: <https://www.dwds.de/> Zur Einsicht in die einzelnen Textkorpora siehe DTA: Deutsches Textarchiv. Grundlage für ein Referenzkorpus der neuhochdeutschen Sprache. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2017. URL: <http://www.deutschestextarchiv.de/>

³³ Vgl. „Schönheit“. In: Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS). URL: <https://www.dwds.de/wb/Schönheit> (31. 08. 2017).



Wenn sich daraus ablesen lässt, dass „Schönheit“ im historischen Verlauf der Aussageereignisse immer häufiger als „Hässlichkeit“ vorkommt, dann verweist die Tatsache, dass der Gebrauch von „Schönheit“ in Texten immer seltener wird, entweder darauf, dass die Wahrnehmungskategorie des Schönen zunehmend fremd geworden ist, oder dass „Schönheit“ durch einen funktional bewirkten Wandel ging. Die durch das Hässliche intrinsisch erfolgende Kontrastverstärkung des Schönen dagegen, die seit jeher vor allem in Märchen und Sagen wirkte, schien bis vor nicht allzu langer Zeit immer noch vorherrschend gewesen zu sein.³⁴ Die positiven Effekte, die sie bewirkte waren umso größer, je schlimmer das Vorausgehende war. Viele Werte des harmonischen Zusammenlebens scheinen heute allerdings in einer zunehmend anonymisierten Gesellschaft in Verfall zu geraten.³⁵ Wenn es nicht die kathartische Wirkung des Hässlichen ist, die durch ihren Verfremdungseffekt zur Erhöhung und Verstärkung der Schönheit beitragen kann, wie wird es dann möglich sein zwischen schön und hässlich, wahr und falsch oder gut und böse zu unterscheiden?³⁶

Zunächst wird es um eine Annäherung an die Begriffsgeschichte des Hässlichen gehen, dessen Wirkung bereits in der griechischen Antike eingesetzt wurde und das seit Aristoteles als Mittel einer befreienden Lust definiert wurde – wie z. B. als Furcht, Mitleid und Abscheu – die beim Rezipienten eine reinigend-desillusionierende oder kritisch-bewusstmachende Wirkung zu erzielen suchten.

³⁴ Siehe dazu: Janz R.-P.: „Die Wiederkehr des Hässlichen in der Romantik“. In F. Grucza (Hg.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, Bd. 7. Frankfurt a. M. 2012. S. 143.

³⁵ Vgl. K. Richter: *Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik*. Mainz 1999. S. 264-65.

³⁶ Dieser Zustand wird von Marcuse als „vollkommene Barbarei auf dem Höhepunkt der Zivilisation“ bezeichnet. Vgl. Marcuse H. „Konterrevolution und Revolte“. In: *Versuch über die Befreiung*. Frankfurt a. M. 1987. S. 126.

Im Unterschied zum Stichwort *Häszlichkeit*, im Sinne von *turpitude* oder Unsittlichkeit, zeigt Jakob Grimms Artikel im Deutschen Wörterbuch zu *häszlich*, dass der Terminus in adjektivischer und adverbialer Bedeutung im Sinne von „feindselig“ und „hassenswert“, oder „hasz erregend“ auftritt.³⁷ Unter „Häßlichkeit“ wird in J. C. Adelungs Wörterbuch J. G. Sulzer (1720-1779) zitiert: „Die Hässlichkeit entsteht vornehmlich aus dem Widerspruche der Theile, die ein Ganzes ausmachen“.³⁸ Unter „häßlich“ ist aber keine Bedeutungsbeschreibung auffindbar, die auf seine Kontrastwirkung verweist. Es fehlt außerdem der Hinweis, dass Hässlichkeit das kathartische Gefühl bezeichnet, das sich bei der Konfrontation mit der Rezeption des Hässlichen einstellen kann. Im Unterschied zu den in diesen Wörterbüchern auffindbaren Bestimmungen des Hässlichen wird dagegen im Historischen Wörterbuch der Philosophie (HWPh), dem Historischen Wörterbuch der Rhetorik (HWRh), dem Historischen Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe (ÄG) und im Metzler Literatur Lexikon (MLL) mehr über die Eigenschaft gesagt, die das Konzept im 18. Jahrhundert gewonnen hat. Erst wenn die Verwendungsgeschichte von „hässlich“ und „Hässlichkeit“ im zugehörigen Diskurs philologisch nachgezeichnet worden ist, wird sich auch klären lassen, was genau das Hässliche als Fachwort um die Wende des 18. und 19. Jahrhundert bedeutete und welche Rolle speziell das Hässliche bei Friedrich Schlegels spielte.³⁹

Die Frage nach dem Hässlichen als wissenschaftliches Fachwort wird erstmals von G. E. Lessing (1729-1781) behandelt. Im Anschluss an J. G. Sulzer, bei dem das Hässliche als integrales Moment des Ganzen systematisiert wurde, wird es bei Lessing ebenso als ein Ganzes bestimmt, dessen Harmonie jedoch durch mehrere Teile gestört und zur Disharmonie verdreht wird.⁴⁰ Genauso wie bei Aristoteles, von welchem zwischen „schön“ und „hässlich“ ein bis in die neuzeitliche Kunsttheorie leitender „metaphysisch ausschließender Gegensatz“ konstruiert wurde, wird bei Lessing die abstoßende

³⁷ Vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Bd. 10. Sp. 556-57. URL: <http://woerterbuchnetz.de/>

³⁸ Siehe dazu: Sulzer J. G.: „Häßlichkeit“. In J. C. Adelung (Hg.): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Bd. 2. Leipzig 1793. Sp. 999.

³⁹ Aus der fast unüberschaubaren Quellenvielfalt, in der sich das gesamteuropäische Konzept des Hässlichen entfaltet, wird hier der spezifisch deutsche Beitrag untersucht, in welchem das Hässliche als wissenschaftliche Kategorie auftritt.

⁴⁰ Franke U.: „Das Hässliche“. In: J. Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel, Stuttgart 1984. Bd. 2. Sp. 1003-1007. Hier: Sp. 1005. Zelle C.: „Das Häßliche“. In: G. Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3. Tübingen 1996. Sp. 1304-1326. Hier: Sp. 1314-15. Vgl. Kliche D., Ebd. S. 25-66. Hier: 35. Brittnacher H. R.: „Hässlich“. In: D. Burdorf u. a. (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 2007. S. 304-305. Hier: S. 304.

Wirkung natürlicher Hässlichkeit erst durch ihre künstlerische Nachahmung als aufhebbar behandelt.⁴¹ Das heißt, dass das nach Lessings Ansicht das „Hässliche“ nur als aufhebbarer Bestandteil in der Kunst als legitim behandelt werden kann. Im Unterschied zu Lessing bestimmte Friedrich Schlegel das „Hässliche“ als den „reinen Gegensatz von der Idee des Schönen“, wonach sowohl das Schöne als auch das Hässliche als „unzertrennliche Korrelate“ systematisiert und der Objektivität, die die Rückkehr der Künste zu ihrer klassischen Form beanspruchte, untergeordnet werden.⁴² Als Folge dieses Gegensatzes, der schon seit A. G. Baumgarten (1714-1762) in der Ästhetik besteht, wird das Hässliche, im Unterschied zu anderen Theorien, als „dem Wirklichen der Idee“ widersprechendes Kennzeichen „einer schöneren Welt“ bezeichnet.⁴³ Im Gegensatz zum Schönen, das als Erscheinungsform des Guten Genuss bereitet, verursacht das Hässliche in der Systematisierung Schlegels den Schmerz, der zur ästhetischen Sittlichkeit, bzw. zur Schönheit, führen soll.⁴⁴ Mit dem Begriff „erhabene[r] Hässlichkeit“⁴⁵ wird von Schlegel eine spezifische Kategorie bezeichnet, deren Musterbeispiele die am besten gelungenen Werke der Moderne sind. Mit „Dürftigkeit“ werden andererseits die Produkte der „gemeineren Kunst“⁴⁶ bezeichnet, die sich an die Bequemlichkeit des Rezipienten anpassen, ohne von ihm eine Distanz bzw. eine kritisch-reflexive Auseinandersetzung zu erfordern. Das Hässliche ist nach Friedrich Schlegel zur Vollendung der „modernen Poesie“ „unentbehrlich“ und durch eine geschichtsphilosophische Konstruktion aus der Kontrastposition zum Schönen zur Kategorie des ästhetischen Interregnums bzw. der ästhetischen Modernität erhoben, welche vorläufigen Charakter hat.⁴⁷

Im Unterschied zu Baumgarten, bei welchem das Hässliche etwas Mangelhaftes bleibt, behandelt es Hegel (1770-1831) als eigentümliches Moment der christlichen Kunst. Die nachhegelsche Ästhetik, aber auch C. H. Weiße (1726-1804), A. Ruge (1802-1880), Th.

⁴¹ Herder richtete seinen Hauptvorwurf gegen Lessings Verknüpfung des Hässlichen mit dem Lächerlichen: In seiner Auseinandersetzung mit dem *Laokoon* geht er im ersten seiner „Kritischen Wäldchen“ auf den Begriff des Hässlichen ein. Siehe: Herders *Sämtliche Werke* (Hg. Suphan) Bd. 3. Berlin 1878. S. 52.

⁴² Siehe dazu: KFSa I. S. 311. Vgl. Zelle C., In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Tübingen 1996. Sp. 1304-1326. Hier: Sp. 1317.

⁴³ Franke U. „Das Hässliche“ Ebd. 1984. Bd. 2, Sp. 1003-1007. Hier: 1005.

⁴⁴ Der Schmerz kann zugleich als bewusstseinssteigerndes Medium verstanden werden. Vgl. KFSa I, S. 311. „Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüt anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben: so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit Veranlassung und Element des sittlichen Schmerzes“.

⁴⁵ Vgl. KFSa I. S. 312.

⁴⁶ Es handelt sich um „eine gemeinere Kunst [...], die keine anderen Reize kennt, als niedrige Üppigkeit und widerliche Heftigkeit“. Vgl. KFSa I. S. 218.

⁴⁷ Vgl. Zelle C., „Das Hässliche“. In: *HWRh*. Ebd. 1996. Sp. 1304-1326.

Vischer (1807-1887) und M. Schasler (1819-1903) hat entsprechend das Hässliche, im Element des Komischen einerseits und des Erhabenen andererseits als aufhebbar bestimmt, während es bei K. Rosenkranz (1805-1879) zum Ausdruck des Negativen wird, welchem eine Funktion in der Kunst zugebilligt wird, und zwar nur unter der Bedingung, dass „das reine Bild des Schönen“ hervorgetrieben wird.⁴⁸ Erst seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wird dem Hässlichen wegen seiner von der Tradition verworfenen und desillusionierenden Kraft zur Beschreibung einer als absurd erfahrenen Welt die Rolle einer in polemischer Absicht eingesetzten Kategorie explizit zuerkannt.⁴⁹

Ein kurzer Abriss der Geschichte des Hässlichen wie dieser stellt allerdings ein ernsthaftes Dilemma dar. Aus den Lexikon- sowie Wörterbucheinträgen über das Hässliche lässt sich hinsichtlich der Theorie des Hässlichen sowie der Kategorie erhabener Hässlichkeit bei Friedrich Schlegels mehr als nur eine Vieldeutigkeit erkennen: Zum einen wird die Rolle Schlegels für die „Diskriminierung“ des Hässlichen hervorgehoben, zum anderen wird die angeblich von ihm vertretene „Würdigung“ des Hässlichen betont.⁵⁰ Weitgehender Konsens besteht erstens darüber, dass der Theorie und der Kategorie des Hässlichen bei Friedrich Schlegel eine Tendenz zur Rückkehr der Künste zu antiken Prinzipien innewohnt und zweitens, dass der gemeinsame Ausgangspunkt im zeitdiagnostischen Urteil über die Entartung moderner Poesie sowie in der damals als krisenhaft diagnostizierten Gegenwart zu suchen ist.⁵¹

Im Folgenden wird ein Überblick über die bisherigen Ergebnisse der Forschung gegeben, wobei dem bislang nur skizzenhaft behandelten Dilemma von Schlegels Verständnis des Hässlichen sowie den oben erwähnten Lexikon- und Wörterbucheinträgen besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Da es Schlegels Absicht war der Kritik einen „ästhetischen Kriminalkodex“ an die Hand zu geben, um die Rückkehr der Künste zur klassischen und schönen Form zu provozieren, scheint es ihm weniger um die Bestimmung entsprechender Maßstäbe und Kriterien, als vielmehr um einen Entwurf zu gehen, nach welchem es ihm letztlich möglich sein sollte, die Poetik der Gegenwart sowie ihre Epoche kritisch zu bewerten und sie schließlich zu verändern.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Franke U. Ebd. Sp. 1007.

⁵⁰ Die erste bezieht sich auf eine rhetorische Perspektive, die zweite auf eine literarische. Siehe dazu vor allem Zelle C. Ebd. 1996. Sp. 1304-1326. Hier: Sp. 1317. und Brittnacher H. R., Ebd. 2007. Burdorf D., u. a. (Hg.). S. 304-305.

⁵¹ Dazu Kliche D. Ebd. 2001. S. 25-66. Hier: S. 43-44; Franke U. Ebd. 1984. Bd. 2, Sp. 1003-1007. Hier: Sp. 1005.

Schon aus einem Überblick über die Forschung geht hervor, dass ein überwiegender Konsens darüber herrscht, dass im Werk Friedrich Schlegels eine als Programm bezeichnete Entwicklungslinie zwischen der Abfassung des *Studium*-Aufsatzes und der Zeit des *Athenäums* besteht, welche eine gemeinsame Grundlage in der während der Leipziger Jahre (1791-1793) entworfenen und in die Theorie des Romantischen mündenden Theorie des Hässlichen hat.⁵² Während bei F. N. Mennemeier (1971; 1985) und E. Behler (1982), die Rede von dem „ältesten Systemprogramm der romantischen Schule“ ist, welches sich in den *Athenäums*-Fragmenten vollenden soll,⁵³ gehört die Theorie des Hässlichen nach G. Oesterle (1977) zur „Vorgeschichte der romantischen Kunstkritik“, wobei das Hässliche als „Material unendlicher Perfektibilität“ bezeichnet wird.⁵⁴ Im Anschluss an Oesterle wird von H. Funk (1983), W. Jung (1987) und A. Dumont (1995) die Erforschung des Hässlichen bei Friedrich Schlegel zum „kritischen Programm“ einer neuen Theorie, welche in der als „Paradigma aller romantischen Poesie“ bezeichneten Romanform ihre praktische Anwendung findet.⁵⁵ C. Zelle (1996) hebt in seinem Abriss über das Hässliche heraus, dass im *Studium*-Aufsatz ein kunsttheoretischer Doppelaspekt profiliert wird, nach welchem zwischen einer wirkungsästhetisch orientierten Theorie des Hässlichen (*turpitude*) und einer werkpoetisch orientierten Theorie der Inkorrektheit (*deformatas*) zu unterscheiden ist.⁵⁶ Im Unterschied zur These F. N. Mennemeiers (1971), nach welcher das Programm der Romantik kein Resultat einer Umwertung der im *Studium*-Aufsatz abgewerteten Kunst ist, sondern vielmehr ein Versuch, die moderne Dichtung zu verändern sowie die Wiederherstellung der schönen Kunst zu ermöglichen, lautet Zelles These, dass sowohl die Theorie des Hässlichen als auch die der Inkorrektheit auf die Ausgrenzung des Hässlichen abzielen.⁵⁷ Von Zelle wird letztlich nicht geleugnet, dass das Hässliche bei Schlegel einer Metamorphose unterliegt, wobei es zugleich in eine ästhetische

⁵² Siehe F. N. Mennemeier (1971;1985), G. Oesterle (1977), E. Behler (1982), H. Funk (1983), A. Dumont (1995), C. Zelle (1995; 1996; 1998), W. Jung (1987; 2006), S. Kluwe (2007).

⁵³ D. h. Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* und seine Fragment-Sammlungen aus dem *Athenaeum*. Vgl. Behler E.: „Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie“. In: Behler E. (Hg.): *Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797*. Paderborn, München, Wien 1982. S. 13-128. Hier: S. 29.

⁵⁴ Vgl. Oesterle G.: Ebd. 1977, S. 217-97. Hier: S. 226.

⁵⁵ Vgl. Jung W. Ebd. 1987. Hier: S. 32.; Funk, H. Ebd. 1983. Hier: S. 131. Dumont A., *Das Interessante. Theorie und narrative Praxis bei Fr. Schlegel und E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart 1995. Hier: S. 21. Die zentrale These der letzteren Studie ist, dass das Interessante das Instrumentarium liefert, mit dem u. a. das Hoffmansche Erzählwerk angemessen zu erfassen ist – und nicht das Hässliche.

⁵⁶ Vgl. Zelle C. Ebd. 1996. Sp. 1304-1326. Hier: Sp. 1317.

⁵⁷ Der Unterschied lässt sich am Beispiel des bereits erwähnten Dilemmas interpretieren. Siehe hier Seite: 13. Mennemeier F. N.: *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften*. München 1971. S. 103-104.; Zelle C. Ebd. 1996. Hier: Sp. 1317.

Kategorie verwandelt wird, die die Werke der Moderne einholt. Außerdem wird hervorgehoben, wie der Beitrag über das Hässliche von D. Kliche (2001) ergänzt, dass die zur Kategorie des ästhetischen Interregnums gewordene Kategorie des Hässlichen aus dem Gegensatz zum Schönen in ein dreiteiliges Schema mit den Gliedern Vergangenheit (Antike), Gegenwart (Moderne) und Zukunft einrückt.⁵⁸ Dasselbe dreistufige Geschichtsmodell wird von S. Kluwe (2007), mit den Begriffen Thesis, Antithesis und Synthesis übernommen, die an die antike, die moderne und die progressive (Universal-)Poesie anzuknüpfen sind, wobei aber die Progressivität der letzteren aus der ursprünglich angestrebten positiven Dialektik eine negative macht.⁵⁹ Im Anschluss an F. N. Mennemeier (1971;1985) wird von Kluwe festgestellt, dass die im *Studium*-Aufsatz angelegte „romantische Kehre“ in Jacobis *Woldemar* (1794) und in Goethes *Wilhelm Meister* (1795/96) ihre bedeutendsten Übergangsstufen findet.⁶⁰ Mit der Begründung, dass dem Leser im Roman keine philosophische, sondern „nur eine individuelle Einheit“ bekannt werden kann, wird von Schlegel in der *Woldemar*-Rezension (1796) nicht nur der Roman, sondern auch dessen Autor rezensiert.⁶¹ Der am Anfang als Realisierung des Schönheitsideals rezipierte und darum mit positiver Würdigung angenommene Roman Goethes wird dagegen kurz danach von Schlegel – mit negativer Bewertung, d. h. als ein Roman ‚gegen das Romantische‘ bezeichnet.⁶² Im Anschluss daran und im Rückblick auf den *Studium*-Aufsatz lassen sich, Mennemeier folgend, in den *Lyceums*- und *Athenäums*-Fragmenten einige semantische Umwertungen identifizieren, die auf eine Sinnesänderung verweisen.⁶³ Während sie sich für Mennemeier mit dem Chaos-Begriff erklären lassen, werden sie laut Kluwe in der Verwendung des Begriffs des Interessanten identifizierbar, der anscheinend in die Konzeption des Romantischen eintrat.⁶⁴ Wie von S. Matuschek (2017) betont wird, erscheint das Hässliche im ersten Abschnitt des *Studium*-Aufsatzes als Bestandteil

⁵⁸ Siehe dazu: Kliche D. Ebd. 2001. S. 56-66; Oesterle G. Ebd. S. 239. Jung W. Ebd. S 40.

⁵⁹ Kluwe S.: *Das verschwundene Thema. Ästhetik des Häßlichen und transzendentalpoetische Selbstthematization*. München 2007. S. 45.

⁶⁰ Kluwe S. Ebd. 42. Siehe dazu: Mennemeier F.N. Ebd. 1971. S. 31.

⁶¹ Kluwe S. Ebd.

⁶² Vgl. Schlegel F. *Zum Roman* (Notizen bei der Lektüre 1799). Siehe dazu: KFSA XVI. S. 265 (159); KFSA III. S. 128-134.

⁶³ Methodisch müsste zwischen Wendungen auf einzelnen Ebenen und „Wendung“ in Bezug auf den Gesamtvorgang „wirkliche Sinnesänderung“ deutlich unterschieden werden. Siehe: Deubel V. Ebd. 1973. S. 85.

⁶⁴ Vgl. Kluwe S. Ebd. 2007. S. 75. Siehe auch dazu: Jung W.: Ebd. 1987. Hier: S. 56.

moderner Dichtung, allerdings nur insofern, als das Interessante und das Charakteristische ihr Gegenstand sind.⁶⁵

Von einer anderen Gruppe von Forscher wird hervorgehoben, dass Schlegel das Hässliche als „Phänomen“ der „unangenehmen Erscheinung des Schlechten“ behandelt – d. h. nicht als einen ästhetischen Wert.⁶⁶ Der von M. Fick (2004) am gleichen Phänomen induktiv eingeschlagene Weg zeigt, dass das Hässliche in den literarischen Texten als Bestandteil zur Domäne des Exuberanten gehört.⁶⁷ Im Gegensatz zu W. Menninghaus (2002) und P.-A. Alt (2010), nach deren Ansicht das Interessante seine „ästhetische Unschuld“ in Schlegels „Gericht“ über die fehlende Schönheit der Moderne verliert,⁶⁸ wird von Fick betont, dass das Schöne als Gegenpol zum Hässlichen seine Funktion nicht seit Schlegel, sondern seit der „schwarzen Romantik“ verliert, da erst in dieser „die metaphysischen Prämissen“, die sie begründeten, ausgehöhlt werden.⁶⁹ Genauso wie bei K. H. Bohrer (2007), welcher in dem von der „frühromantischen Kritik“ vorbereiteten und bis zum Anfang des 20. Jahrhundert zur „moralischen Empfindungslosigkeit“ führenden Widerspruch zwischen dem Ästhetischen und dem Moralischen eine Art Verzicht auf den „transzendentalen Bezugspunkt“ erkennt,⁷⁰ ergibt sich laut Fick eine „Entwicklungslinie“ bis hin zum Expressionismus, in welchem aber der subversive Sinn schwarzromantischer Auslegung der „Sinnlichkeit als Sünde“ beibehalten wird und der gleichwohl dem Rezipienten durch seine antithetische Überschreitungsstruktur einen intensitätssteigernden Einblick in den „dunklen Pol“ des Verbotenen verschafft.⁷¹ Die Relevanz der Faszination für die Darstellung des Hässlichen in Kunst und Literatur wird schließlich von M. Pauen (2006) und von S. Kluwe (2007) betont, denen zufolge das Hässliche seinen Rezipienten nicht nur die unangenehmen Gefühle in ihren selbstreflexiven oder

⁶⁵ Vgl. Matuschek S.: „Klassisches Altertum“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 70-100. Hier: S. 84.

⁶⁶ Matuschek S. Ebd. 2017.

⁶⁷ Fick M.: „Das Böse, das Deformierte, der Ekel: Prolegomena zu einer Phänomenologie des Hässlichen von der Romantik bis zur Gegenwart“. In: Kapp V., Kiesel H. u. a. (Hg.): *Subversive Romantik*. Berlin 2004. S. 433-461. Hier: S. 442.

⁶⁸ Vgl. Alt P.-A.: *Ästhetik des Bösen*, München 2010. S. 30. Vgl. Menninghaus W.: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt 2002. S. 121-25; Siehe dazu: KFSA II, S. 185 (124).

⁶⁹ Bohrer K. H. 2007: „Die Ästhetik des Bösen“, In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 536-550; Siehe auch: K. H. Bohrer: „Ästhetik des Schreckens“. München 1978.

⁷⁰ Vgl. K. H. Bohrer. Ebd. 1978. S. 64.

⁷¹ Fick M. Ebd. 2004. S. 434.; S. 411; S. 454.

verbotenen Dimension zugänglich macht, sondern sie durch die „reflexive Freiheit“ zu einer eigenen Stellungnahme auffordert.⁷²

Aus dem Überblick ergibt sich: (a) Eine Entwicklungslinie besteht zwischen dem *Studium*-Aufsatz und der Zeit des *Athenäums*, die eine gemeinsame Grundlage in der Theorie des Hässlichen findet.⁷³ Auf der Basis der letzteren haben sich eine neue Kunst- bzw. Literaturtheorie,⁷⁴ eine neue Kunst- bzw. Literaturkritik⁷⁵ und eine neue literarisch-kritische und künstlerisch-darstellende Gattungsform⁷⁶ entwickelt. Während die Kunst- bzw. Literaturtheorie zuerst auf die Ausgrenzung des Hässlichen abzielt,⁷⁷ wird ihm in der Kunst- bzw. Literaturkritik eine neue Funktion verliehen, wobei aus einer „ausgrenzenden“ Kategorie (*Woldemar*), eine ausschließlich an den Werken der Moderne anwendbare Bewertungskategorie wird (*Wilhelm Meister*).⁷⁸ (b) Parallel dazu wird das Hässliche als Phänomen betrachtet, wobei seinem Wirkungseffekt auf den Rezipienten besondere Relevanz zugesprochen wird. Die Entwicklungslinie erstreckt sich diesmal von Friedrich Schlegels *Athenäums*-Fragment 124 über den Eintritt der Psychologie in den Roman und die sich zur selben Zeit verbreitende Tendenz der schwarzen Romantik bis zum Expressionismus.⁷⁹ Zur Zeit des *Athenäums* werden außerdem die Umformulierungen des Schönen im Zeichen des Romantischen als Gegenpol zum Hässlichen registriert.⁸⁰ Das Ergebnis lautet, dass nur durch die reflexive Wirkung des Hässlichen in der Rezeption literarisch-künstlerischer Werken, die entweder als das Verbotene oder als das Unangenehme bestimmt werden, das Schöne in seiner ursprünglichen Funktion wiederhergestellt werden kann.⁸¹

Hinsichtlich der beiden Forschungsrichtungen lässt sich ergänzen, dass parallel dazu (a) eine weitere Theorie entwickelt wurde, in welcher die infolge der ersten Theorie entstandene Kritik gegenüber der Moderne nur aufgehoben wird, solange sie in Romanform – d. h. als werkpoetisch-narrative Instanz – ausgeführt wird. Bezüglich dieser Ergänzung wäre es erforderlich gewesen, die sogenannte Entwicklungslinie auch auf die weiteren Lebens- bzw. Werkphasen Friedrich Schlegels zu beziehen. Wäre das

⁷² Vgl. Pauen, M. Ebd. 2006. S. 223.; Kluwe S.: Ebd. 2007. S. 68-70; S. 85.

⁷³ F. N. Mennemeier (1971;1985), G. Oesterle (1977), H. Funk (1983), A. Dumont (1995), W. Jung (1987; 2006), S. Kluwe (2007).

⁷⁴ F. N. Mennemeier (1971; 1985), C. Zelle (1995;1996;1998).

⁷⁵ G. Oesterle (1977), C. Zelle (1995; 1996; 1998), S. Kluwe (2007).

⁷⁶ H. Funk (1983), A. Dumont (1995), W. Jung (1987; 2006).

⁷⁷ C. Zelle (1995; 1996; 1998).

⁷⁸ F. N. Mennemeier (1971; 1985), S. Kluwe (2007).

⁷⁹ W. Menninghaus (2002); M. Fick (2004); K. H. Bohrer (2007); P.-A. Alt (2010); S. Matuschek (2017).

⁸⁰ K. H. Bohrer (1978); M. Fick (2004); Siehe Kapitel 2. 3.

⁸¹ M. Pauen (2006) sowie von S. Kluwe (2007).

ganze Lebenswerk Schlegels berücksichtigt worden, wäre es auch möglich gewesen, tiefere Einsicht in die von der Forschungsgruppe (b) offen gelassenen Lücken zu gewinnen: Einmal festgestellt, inwiefern sich die einzelnen Umformulierungen vollzogen haben, wäre es vorteilhaft gewesen, auch zeigen zu können, wie das vonstatten ging und, da es schon so oft erwähnt wird, welche Rolle dabei Friedrich Schlegel mit seinem *Athenaeum* gespielt hat – das, im Unterschied zu seinen übrigen Schriften, eher als Organ für Gebildete als für Fachexperten auftritt.⁸²

Obwohl sich die vorliegende Arbeit mit der im *Studium*-Aufsatz Friedrich Schlegels entworfenen Theorie des Hässlichen und mit der Kategorie des Hässlichen auseinandersetzt, wird die Analyse nicht nur aufgrund der im *Studium*-Aufsatz auffindbaren Textstellen erfolgen. Da hauptsächlich ein Versuch unternommen wird, das Hässliche im Werk Friedrich Schlegels zu bestimmen, wird sich die Arbeit an den Methoden der Begriffsgeschichte, an der historischen Semantik sowie an der Diskurs-, Erzähl- und Medientheorie orientieren.

Nachdem festgestellt worden ist, welche Rolle das Hässliche und seine Theorie im *Studium*-Aufsatz sowie in den mit diesem Aufsatz einhergehenden Schriften spielt, wird ein weiterer Versuch unternommen, um die Begriffsverwendung des Hässlichen in den weiteren, zum *Studium*-Aufsatz komplementären Aufsätzen zu bestimmen. Da die Schriften, in welchen Friedrich Schlegel das Hässliche verwendet hat, unter bestimmten sozialen und sprachlich-temporalen Regelmäßigkeiten standen, werden sie innerhalb ihrer historisch-situativen Dimension betrachtet, die in drei Zeitperioden eingeteilt wird: a) 1794-1797, b) 1797-1802 und c) 1802-1829. Unter der Annahme, dass die ursprüngliche Absicht Schlegels darin bestand der Kritik einen wissenschaftlich-„ästhetischen Kriminalkodex“ an die Hand zu geben, um die Rückkehr zur klassischen und schönen Form in Gang zu setzen, wird den ersten Phasen besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Diesbezüglich werden die von Friedrich Schlegel als Erscheinungsgründe des Hässlichen identifizierten Elemente sowie ihre Wiederherstellungsstrategien in Betracht gezogen. Aus einem Überblick über die mittlere und die spätere Schaffensperiode wird sich ergeben, inwiefern sich das Hässliche im Diskurs Friedrich Schlegels als „umfunktionalisiert“ bezeichnen lässt, bzw. inwiefern sich ein solcher Transformationsprozess in seinem Diskurs abzeichnet und einen Wandel in der Kunst- und Literaturrezeption bewirkt.

⁸² Vgl. KFSa XXIV. S. XXXVIII.

Schließlich wird eine Analyse des Hässlichen im Roman Friedrich Schlegels durchgeführt. Es wird sich zeigen, inwiefern die von Schlegel entworfenen Maßstäbe in den literarischen Diskursivierungsformen von Schlegels Roman *Lucinde* umgesetzt worden sind. In dem sowohl auf der Ebene der dargestellten Welt (*turpis*) als auch auf der Ebene ihrer Vermittlung (*deformis*) auftauchenden Hässlichen in Schlegels Roman – d. h. im Schlegels'schen Diskurs und dessen Rezeption – lag nicht so sehr die Absicht, das soziale Ordnungssystem einer Epoche in Frage zu stellen, als vielmehr die Intention, einen für die kontinuierliche ästhetisch-poetologische Umgestaltung gültigen Gegenentwurf vorzulegen.

Da ein Autor wie Friedrich Schlegel in der Ordnung des literarischen Diskurses als der Verfasser von weit mehr als nur einem Roman angesehen werden kann – nämlich als der Autor einer Theorie, einer Bewegung oder sogar einer ganzen Tradition – ist zu fragen, inwiefern es fachlich korrekt ist, andere Texte und Diskurse, die er nicht direkt geschrieben bzw. explizit geäußert hat, ihm zuzuschreiben? Anders gesagt: inwieweit lässt er sich verantwortlich machen für das, was andere in seinen Spuren gesagt bzw. geschrieben haben?⁸³

Mit dem Anspruch, die Fragen zum Thema „das Hässliche bei Friedrich Schlegel“ anzugehen, zu denen zum Beispiel das bereits erwähnte und im Fachdiskurs weiterhin auftretende Dilemma gehört,⁸⁴ wird sich die vorliegende Arbeit an die Methoden der historischen Semantik und der Begriffsgeschichte sowie an die Methoden der Diskurs-, Erzähl- und Medientheorie anschließen. Während die Begriffsgeschichte an der Bestimmung einzelner Begriffsworte zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Werk ansetzt,⁸⁵ untersucht die historische Semantik den über die Sprache vermittelten Konstitutionsprozess von historischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit, wonach sowohl historische als auch gesellschaftliche Ereignisse als Effekt kommunikativer Verhältnisse interpretiert werden können. Bei der Konstitution von historischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit spielen literarische Texte – also nicht die bloß mechanisch bzw. denarrativisierte und im Zusammenhang mit der Fiktion reproduzierbare Abbildung der Wirklichkeit – als Orte für die Produktion, Übermittlung

⁸³ Diese Autortypologie wird von Uwe Japp als „transdiskursiv“ bezeichnet. Vgl. Japp U. „Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses“. In: J. Fohrmann (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1988. S. 223-234. Hier: S. 227.

⁸⁴ Siehe S. 13.

⁸⁵ Wenn man die Veränderung eines Begriffs bei einem Autor oder in einer Sprachgemeinschaft unterscheidet, wobei die Frage ist, was sich jeweils verändert und welche Elemente konstant bleiben, spricht man von „Genealogie des Begriffes“. Vgl. E. Müller; F. Schmieder. Ebd. 2016. S. 838.

und Prägung von Bedeutung eine wesentliche Rolle. Da diese unter sozialen, sprachlichen und temporalen Regelmäßigkeiten stehen, und vorausgesetzt, dass sie als Bestandteile historischer Diskursformationen mit ihren spezifischen Kontexten verstanden werden, können sie mittels diskurs-, erzähl- und medientheoretischer Methoden analysiert werden.⁸⁶

Für eine vollständige Analyse literarischer Texte sollen demnach sowohl die Entstehungsperiode des Werkes als auch der historisch-soziologische Kontext in welchem der Autor gelebt und gewirkt hat dargelegt werden. Unter der Bedingung, dass die Denotate dieselben bleiben bzw., dass in der Analyse auf dieselben Konzepte Bezug genommen wird, und dass die Textbelege, die miteinander verglichen werden sollen, wie in der Einführung dargelegt, einen intrinsischen Zusammenhang haben, wird es möglich sein festzustellen wie genau das Hässliche von Friedrich Schlegel bestimmt wurde: (a) inwiefern und in welchen Schriften das Konzept des Hässlichen von ihm verwendet wurde, (b) welche Rolle dieser Diskurs im jeweiligen semantischen Netz spielte und (c) inwiefern sich dieser gewandelt hat. Letztendlich wird sich herausstellen, (d) inwiefern der Diskurs des Hässlichen in Schlegels Roman tatsächlich einen Niederschlag als Gegenentwurf und Antwort auf die damaligen Regelmäßigkeiten fand. Es folgt zunächst ein einleitender Teil, in dem die ersten Entwicklungsstufen des Diskurses über das Hässliche und deren Relevanz für die literaturtheoretischen und literaturkritischen Schriften Friedrich Schlegels erklärt werden. Aus deren Analyse wird sich ergeben, welche Formen und Funktionen sich bei der Kategorie des Hässlichen unterscheiden lassen und wie sie sich während den einzelnen Zeitperioden zu ihren Gegenbegriffen verhielten.

Unter „Diskurs“ wird in der vorliegenden Arbeit nicht nur ein Schema des sprachlichen Handelns in einer spezifischen Diskursinstitution verstanden, sondern auch ein verfestigter und thematisch zentrierter Rede- bzw. Textzusammenhang über ein bestimmtes Textkorpus, der gleichzeitig als „handlungsleitend“ und „wirklichkeitsbildend“ verstanden werden kann. In diesem Zusammenhang tritt der

⁸⁶ Aus der Perspektive der Interdiskurstheorie wird Literatur als ein Spezialdiskurs bezeichnet. Vgl. U. Japp: „Die Einheit des Werkes ergibt sich nicht aus der Betrachtung der Texte, sondern aus der Erinnerung an das Individuum, das geschrieben hat.“ Ebd. 1988. S. 115; S. 227; S. 352. Siehe auch: Parr R.: „Diskursanalyse“. In: Schneider J. (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin 2009. S. 90-107. Hier: S. 102.

literarische Text als intrinsischer Bestandteil auf, der aber weit mehr als nur ein Ausdruck desselben ist.⁸⁷

Zuerst sind die in der Ordnung des wissenschaftlichen Diskurses der letzten fünfzig Jahre erschienen Studien untersucht worden, in welchen das Hässliche bei Friedrich Schlegel als Forschungsgegenstand aufgenommen wurde und aufgrund derer sich eine für die vorliegende Arbeit relevante Forschungslage ergeben hat. Viele von den aufgenommenen Arbeiten sind in den Ausführungen zur Forschungslage nur summarisch vorgestellt und hinsichtlich ihres für die vorliegende Arbeit relevanten Erkenntnisfortschritts bewertet worden. Da für die vorliegende Arbeit die Einheit einzelner Beiträge nicht relevant ist, sind die Beiträge unter bestimmten Leitgesichtspunkten ausgewertet worden, wonach das Material nicht nur kritisch zusammengeführt, sondern auch aufgrund methodologischer und sachlicher Widersprüche differenziert wurde. Dabei sind sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die Inkonsistenzen herausgearbeitet worden. Als Leitgesichtspunkte bieten sich an: Äußerungen zum Hässlichen in theoretisch-systematischer und in historischer Perspektive sowie Äußerungen zu Schlegels Verständnis des Hässlichen.⁸⁸ Es ist notwendig darauf zu verweisen, dass für die im Hauptteil der Arbeit durchgeführten Analysen auch weitere Arbeiten herangezogen worden sind, die für die Argumentation relevante Aspekte in Verbindung mit den jeweiligen Untersuchungsgegenständen aufweisen.⁸⁹

⁸⁷ Wenn das Wort nicht nur als Element der Sprache, sondern auch als Moment der Rede verstanden wird, kann es auch in seiner Bedeutung bestimmt sein. Vgl. Stierle K. „Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung“. In: R. Koselleck (Hg.): *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*. Stuttgart 1979. S. 154-189. Hier: S. 170. Der Diskurs kann andererseits verstanden werden als nicht nur Bedeutungen generierend, sondern auch gesellschaftliche Phänomene hervorbringend. Siehe dazu: E. Müller; F. Schmieder. Ebd. 2016. S. 716.

⁸⁸ Die Aufgabe von den Forschungsberichten liegt darin, „die Kategorie der Quantität [...] in die Kategorie der Qualität“ zu verwandeln. Vgl. Jäger G.: „Der Forschungsbericht. Begriff – Funktion – Anlage“. In: Krummacher, H.-H. (Hg.): *Beiträge zur bibliographischen Lage in der germanistischen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Boppard 1981. S. 73-92. Hier: S. 81

⁸⁹ Siehe Literaturverzeichnis. In der Auflistung werden auch Arbeiten herangezogen, die sich nicht explizit auf das Hässliche bei Friedrich Schlegel beziehen, wie z. B. Alt P.-A.: *Die Ästhetik des Bösen*, München 2010 oder, Bohrer K. H.: „Die Ästhetik des Bösen“, Ebd. 2007, S. 536-550; welche aber relevante Aspekte für den jeweiligen Forschungsgegenstand haben. Alle, die am Hässlichkeits-Diskurs teilgenommen haben oder teilnehmen, streiten über die Natur des Hässlichen und arbeiten so daran, den Terminus zu etablieren, indem sie Definitionen vorschlagen. Zu den älteren Texten zählen: Adorno Th. W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970; Jauß H. R.: *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968; Lukács G.: *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Neuwied am Rhein, Berlin 1963; S. 43-57; Eichner H. Einleitung. KFSA V. S. XXVII; XXXI; XLI; 1954 Lukács G.: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954; Schasler M.: *Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*. 2. Abt. Berlin 1872. S. 784-810.

In der vorliegenden Arbeit ist das Werk Friedrich Schlegels untersucht worden, innerhalb dessen dem *Studium*-Aufsatz, den *Charakteristiken* und seinem Roman *Lucinde* besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde, vor allem, weil sich in ihnen auch die bedeutendsten Schritte von Schlegels Theorie, Kritik und Poetik finden. Friedrich Schlegels Briefe, Nachrichten, Zeitschriftenbeiträge und Vorlesungen dienten hingegen der Bestätigung bzw. der Differenzierung der gewonnenen Einsichten. Die in der Arbeit herangezogenen Texte beziehen sich auf die Bände der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe (KFSA). Um einen Überblick über die für die Genese des Hässlichen wesentlichen Impulse zu erhalten, werden zunächst einige der während der Frühphase Friedrich Schlegels wichtigsten Anregungen skizziert.

Obwohl sich Schlegel während der Entstehung des *Studium*-Aufsatz' an den damals entscheidenden Vertretern der Altertumswissenschaften orientierte, setzte ihn die Tatsache, dass er seine altphilologischen Studien mit aktueller Literaturkritik verband, von ihnen ab.⁹⁰ Indem es sein Ziel war die allgemeine Maßstäbe für die damalige Literatur zu bestimmen, bot Schlegel mit seinen Schriften eine Neuinterpretation der antiken Literatur an, die diese zugleich zum „Sprungbrett“ für eine neue Kritik und Poetik gemacht haben.⁹¹

Für die Genese der in den literaturtheoretischen Schriften Friedrich Schlegels entworfenen Theorie des Hässlichen sind Platon und Aristoteles sowie die „kritischen Schriften“ der Alten im Allgemeinen von grundlegender Bedeutung gewesen.⁹² Ursprünglich scheint sich Schlegel auf Winckelmanns (1717-1768) Weigerung bezogen zu haben, „eine sittliche Beziehung in das Urteil über das Schöne“ einzubringen.⁹³ Dabei ging er davon aus, dass die *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) das erste Beispiel dafür gewesen ist, „wie man eine Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung begründen solle“.⁹⁴ Er wollte demnach für die moderne Poesie leisten, was Winckelmann für die bildende Kunst erarbeitet hatte, nämlich die Begründung ihrer Theorie durch die Geschichte.⁹⁵ Das was bei Winckelmann hauptsächlich eine Nebenbemerkung blieb, ist bei Schlegel durch die Unterscheidung zwischen einer

⁹⁰ Gemeint wird hier u. a. Christian Gottlob Heyne (1729-1812) und Friedrich August Wolf (1759-1824).

⁹¹ Vgl. Matuschek S. Ebd. S. 99.

⁹² Vgl. Matuschek S. Ebd. S. 70-100. Vgl. KFSA XVI. S. XI-XXIX. Hier: XVII. Siehe auch: Zelle C. Ebd. 1995. S. 237.

⁹³ Mit diesen trat die historische Vergegenwärtigung durch Kunstkenner an die Stelle philosophischer Reflexion. Vgl. KFSA III. S. 74. Behler E. Ebd. 1982. S. 23.

⁹⁴ KFSA II. S. 302.

⁹⁵ KFSA III. S. 344.

zyklischen Antike und einer progressiven Moderne systematisiert worden.⁹⁶ Dadurch gelang es Friedrich Schlegel die Antike durch die Moderne „geschichtsphilosophisch“ zu interpretieren.⁹⁷

Obwohl Schlegels Gesamtsicht der europäischen Literatur sowie der Zusammenhang der alten und modernen Bildung in seinen literaturtheoretischen Werken an verschiedenen Stellen ausgeführt wurde – in welchen dasselbe dreigliedrige Schema der Geschichtsphilosophie zugrunde liegt – sind die Grundlagen seiner Geschichtsphilosophie erstmals im sogenannten *Wert*-Aufsatz (1795) entworfen worden. Die Grundanschauungen seiner Kunstlehre finden sich in *Von der Schönheit in der Dichtkunst* (1795/96).⁹⁸ In diesen Schriften berief sich Schlegel auf die Hypothese, dass die Literaturgeschichte, nachdem sie in der klassischen Periode ihre Vollendung erreicht habe, in der Moderne in eine unendliche Progression geraten sei,⁹⁹ wobei die ewig werdende progressive Universalpoesie, die ursprünglich subjektfrei und „objektiv“ gedacht war, von Schlegel mit einem immer weiter fortschreitenden Prozess gleichgesetzt wurde, der durch das klassische Ideal der Objektivität schließlich Einheit erhalten sollte.¹⁰⁰

Schlegels Projekt eines „objektiven Systems der Ästhetik“ gründete in Fichtes Kritik an Kant.¹⁰¹ Seine Auffassung, dass Fichte, noch mehr als Kant, die kopernikanische Revolution in der Philosophie veranlasst habe, findet ihren prägnantesten Ausdruck im *Athenäums*-Fragment 216: „Die französische Revolution, Fichtes *Wissenschaftslehre*, und Goethes *Meister* sind die größten Tendenzen des Zeitalters“.¹⁰² Die Absicht von

⁹⁶ KFSa I. S. 635-37. Vgl. Matuschek S. Ebd. S. 76. Das ist der Ausgangspunkt der in den späteren Schriften entfalteten Unterscheidung natürlicher und künstlicher Bildung, die die Dualität freier Natur und erkünstelter Absicht bildete.

⁹⁷ Vgl. KFSa I. S. 621-642; KFSa XVI. S. 3-31. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 231.

⁹⁸ Siehe dazu: *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-97); *Gespräch über die Poesie* (1800); *Brief über den Roman* (1800); *Vorlesungen über die Geschichte der europäischen Literatur* (1803); *Vorlesungen über die alte und neue Literatur* (1812-1815). Vgl. KFSa VIII. Behler E. und U. Struc-Oppenbergl. S. LXXXVIII.

⁹⁹ Vgl. KFSa VII. S. 59.

¹⁰⁰ Vgl. KFSa XXIII. S. 101; Vgl. KFSa I. S. 45. Das moderne Verständnis von Objektivität wurde von A. G. Baumgarten (1714-1762) und I. Kant (1724-1804) geprägt: Während Objektivität bei Baumgarten mit der Übereinstimmung der Sache unter Ausschaltung aller Subjektivität gleichgesetzt war, gab es bei Kant Objektivität in dem Sinne, dass objektive Urteile allgemeine Gültigkeit haben. Vgl. König T.: „Transsubjektives Wissen in Naturgeschichte und Ästhetik“. In: N. Bender u. a. (Hg.): *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*. Tübingen 2010. S. 17-30.

¹⁰¹ KFSa VIII. S. L. Schlegels Auseinandersetzung mit Fichte vollzog sich auch in persönlichem Umgang. Vgl. 9. August 1796; 24. Mai 1797. Zu den wichtigsten Quellen von Schlegels Beschäftigung mit Fichte gehören die Fragmente der *Philosophischen Lehrjahre*: I 2; II 80; 126; IV 675. Siehe auch: Schlegel F.: *Neue philosophische Schriften*. In: J. Körner (Hg.) Ebd. Frankfurt a. M. 1935. S. 15.

¹⁰² KFSa II. S. 200. Schlegels Beschäftigung mit Fichte fällt in die Zeit seiner Übersiedlung von Dresden nach Jena, die im Rahmen seiner geistigen Entwicklung die Zuwendung zur modernen Literatur und

Schlegels Auseinandersetzung mit Fichte bestand wesentlich darin, ein Ordnungsprinzip für die Heterogenität der Geschichte in der Moderne zu finden.¹⁰³ Ausgehend von der Annahme, dass mit der *Wissenschaftslehre* (1794/95) „das Fundament der kritischen Philosophie“ entdeckt worden war, gab es Schlegels Ansicht nach über „die Möglichkeit eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften“ keinen Zweifel mehr.¹⁰⁴ In den *Prolegomena* bzw. im ersten Teil des Heftes *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, wo Schlegel einen ersten Abriss zur Geschichte der zeitgenössischen Kunstlehre zu geben versuchte, notierte er als Kern dieses Kapitels:¹⁰⁵ „die Kantische Theorie wurde widerlegt, nämlich die Behauptung, dass keine Theorie des Schönen möglich sei“.¹⁰⁶ Der *Studium*-Aufsatz wäre demzufolge ein Versuch, die von Fichtes *Wissenschaftslehre* angebotene „Möglichkeit eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften“ aufzugreifen, und gleichzeitig ein Organ der ästhetischen und moralischen Revolution als Vorstufe zur objektiven ästhetischen Theorie zu entwickeln.¹⁰⁷

Sowohl im *Wert*-Aufsatz (1795) als auch im *Studium*-Aufsatz (1795/7) galt das objektive Unterscheidungsmerkmal zwischen moderner und klassischer Bildung, dass die erstere eine „progressive“, also im ständigen Fortschreiten begriffen sei. Ähnlich wie das Schöne in der Antike, das zur notwendigen Erscheinung natürlicher Bildung hinzutrat, gilt das Hässliche der modernen künstlichen Bildung als „Material unendlicher ästhetischer Perfektibilität“.¹⁰⁸ Neben der Objektivität scheint sich Schlegel im *Wert*-Aufsatz an die von J. G. Sulzer (1720-1779) im deutschsprachigen Raum bekannt gemachte Schönheitsbestimmung als methodologischen Ausgangspunkt

Philosophie darstellt, nachdem die in Dresden verbrachten Jahre (1794-1796) in fast völliger Abgeschlossenheit ausschließlich dem Studium der klassischen Literaturgeschichte gewidmet waren.

¹⁰³ Während die Theorie des Bewusstseins nach Fichtes Modell durch eine transzendente Geschichte des Bewusstseins zu gewinnen war, erforderte die Kritik der Philosophie laut Schlegel die historische Methode. Vgl. *Athenäums*-Fragment 325: „Die Geschichte sei eine werdende Philosophie und die Philosophie eine vollendete Geschichte“. KFSa VIII. S. XXVIII.

¹⁰⁴ KFSa I. S. 357-58.

¹⁰⁵ *Von der Schönheit in der Dichtkunst* ist der „Restbestand“ einer Reihe von mindestens drei Heften, in denen Materialien für die Wissenschaft vom Schönen gesammelt und ein vorläufiges Programm für eine Schrift darüber entworfen wurden. Vgl. KFSa XVI. S. XII.

¹⁰⁶ S. 379, I. Zitiert nach: Schlegel F.: *Neue philosophische Schriften*. Ebd. 1935. S. 73.

¹⁰⁷ KFSa I. S. 358. Im *Studium*-Aufsatz nennt Schlegel einerseits die „moralische Revolution“, wodurch die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal ein entschiedenes „Übergewicht über die Natur bekommt“, so dass die „Selbsttätigkeit“ herrschend wird, „denn das lenkende Prinzip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbsttätig“. Davon geht andererseits die „ästhetische Revolution“ aus. Sie will sich aber Gesetze geben lassen, und zwar von der Kunst-Kritik, der ästhetischen Theorie: „Eine entartete und mit sich selbst uneinige Kraft bedarf einer Kritik, einer Zensur, und dies setzt eine Gesetzgebung voraus“.

¹⁰⁸ Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 226.

anzuschließen.¹⁰⁹ In Bezug auf die Zerrissenheit der modernen Bildung löste Schlegel die Aufgabe „einen Leitfaden der Anordnung a priori für die Geschichte zu finden“ im Rückbezug auf die Wesensbestimmung des Schönen als „die äußere Erscheinung des Guten“ von Karl Philipp Moritz (1756-1793).¹¹⁰ Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) lieferten Friedrich Schlegel die notwendige Terminologie, mit der er die Wirkung der objektiven Poetizitätsmerkmale beschreiben konnte.¹¹¹ Das objektiv Schöne entspricht dem Grundgedanken in Kants und Schillers Autonomieästhetik bzw. einer Kunst, die als ästhetischer Eindruck befriedigt. Die Funktion des hässlich Erhabenen – auch im Unterschied zum dürftig Hässlichen – ist es, den Zuschauer bzw. den Betrachter vom Genuss künstlerischer Darstellung ab- und die Aufmerksamkeit auf die reale Individualität umzulenken, die in der Darstellung zum Ausdruck kommt.¹¹²

In der im *Wert*-Aufsatz systematisch dargelegten Konstruktion sind die Geschichte und die Anthropologie in zwei Teile gegliedert worden: Einerseits die Natur, die ein „System des Kreislaufs“ bewirkt, andererseits die Freiheit, die ein „System der unendlichen Fortschreitung“ bildet.¹¹³ Der historische Gegensatz zwischen antiker und moderner Kunst und Literatur entsprach in der Schlegel'schen Konstruktion grundsätzlich der ästhetischen Unterscheidung nach dem Schema Schön/Hässlich. Während dem letzteren ein Gegenwartsbezug zugeordnet wurde, erhielt das Schöne eine Dimension, die sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Zukunft gerichtet war.¹¹⁴ Beide Dimensionen wurden der Objektivität untergeordnet.¹¹⁵

¹⁰⁹ Sulzer definierte die Hässlichkeit in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* als „das Gegenteil des Schönen“. „Je reicher die Mannigfaltigkeit ist, desto dringender wird das Bedürfnis der Einheit“. Ebd. S. 226. Siehe: KFSa I. S. 623. „Man ist darin einig, dass die Schönheit, die Einheit im Mannigfaltigen ist, oder das Mannigfaltige, auf Einheit zurückgebracht“. Vgl. Sulzer J. G.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig 1792. S. 691-694. Im Gegensatz zur metaphysischen Behandlung des Begriffs des Hässlichen wie bei Aristoteles, wird er bei Sulzer dialektisch, d. h. als integrales Moment des Schönen behandelt.

¹¹⁰ KFSa I. S. 629; Vgl. *Berlinische Monatsschrift* V (1785), 3, S. 225-236. Neben den zahlreichen Hinweisen auf Moritz, insbesondere in den literarischen Notizbüchern, wird dessen Einfluss auf F. Schlegel durch A. W. Schlegels *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (Jena 1798/99) in den Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803) nachgewiesen. Oesterle G. Ebd. S. 234.

¹¹¹ Vgl. Schiller F. NA XX, I. S. 225. Wie für Kant und Schiller war auch für Schlegel eine ähnliche Verortung des Hässlichen kennzeichnend, obwohl er es im *Studium*-Aufsatz in einem unterschiedlichen diskursiven Kontext thematisiert, d. h. zuerst als Einleitung zu einer objektiven Prinzipienlehre „des ästhetischen Tadels“ und danach als Kategorie des „hässlich Erhabenen“. Siehe auch C. Zelle. Ebd. 1995 S. 262.

¹¹² Vgl. Frank M.: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995. S. 121-136.

¹¹³ Vgl. KFSa I. S. 635-37.

¹¹⁴ Vgl. Bräutigam B.: *Leben wie im Roman: Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Fr. Schlegels* (1794/1800) Paderborn 1986. S. 19.

¹¹⁵ KFSa I. S. 219.

Indem die Funktion des Hässlichen zugleich mit der Durchsetzung einer neuen Kritikform übereinstimmte, in welche die Anschauung der Antike eingegangen war, und die sich ebenfalls auf die Zukunft projizierte, erhielt dieses gleichzeitig einen ästhetischen Wert.¹¹⁶ Während in der natürlichen Entwicklung ein Höhepunkt bereits erreicht wurde, konnte Schlegels Ansicht nach dieser nur insofern in der modernen Bildung bestehen, als sich ihm die von ihm als „hässlich“ bestimmten Werke annäherten.

Die Theorie des Hässlichen lässt sich demzufolge als Voraussetzung einer objektiven Ästhetik bestimmen, wobei sie in Form eines „Kriminalkodex“ entscheiden müsste, was in der Kunst und in der literarischen Produktion richtig ist und was nicht.¹¹⁷ Im Anschluss an diese Gesetzgebung konnten durch die Theorie des Hässlichen auch „ästhetische Mängel“ gegenüber den Vorurteilen der Moderne problematisiert werden.¹¹⁸ Ihre Funktion bestand wesentlich darin, die „Gesetzmäßigkeit des goldenen Zeitalters“ zusammen mit „dem Urbild künstlicher Fortschreitung“ theoretisch zu fixieren.¹¹⁹

Ein Jahr vor der Publikation des *Studium*-Aufsatzes rezensierte Schlegel die *Humanitätsbriefe* (1793/97) Herders, und kam dabei zu kritischen Überlegungen, die mit der Zielsetzung seines *Studium*-Aufsatzes in einem direkten Zusammenhang standen.¹²⁰ Danach war die Formel um die Kluft zwischen der zyklischen und der linearen Geschichtsauffassung zu überbrücken in der Wechselwirkung zwischen Natur und Freiheit identifiziert.¹²¹ Im Kontext der modernen Bildung konnte nur durch den Eintritt einer „ästhetischen Revolution“ der Punkt erreicht werden, an dem die Freiheit

¹¹⁶ Laut Zelle wurde das Hässliche „das Schöne in dürftiger Zeit“ oder, anders gesagt, ein „Zwischenzustand nach dem Verlust schöner Vergangenheit und vor dem Gewinn objektiver künstlerischer Zukunft“. Vgl. Zelle C., Ebd. 1995. S. 261.

¹¹⁷ „Der Wechsel von der dichotomischen Geschichtsvorstellung Antike-Moderne zu einem dreidimensionalen: Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft“ Schema war für sie konstitutiv. Vgl. Behrens K.: *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik*. Tübingen 1984.

S. 149-150. Siehe auch: Kliche D. Ebd. S. 56-66; Oesterle G. Ebd. S. 239. Dieses Schema ist geschichtlich auf den Widerstreit der in die Zukunft projizierten Schönheit der Antike mit dem als hässlich bewerteten ästhetischen Gegenwartszustand zu beziehen. Vgl. Jung W. Ebd. S. 40.

¹¹⁸ KFSA I. S. 322-323.

¹¹⁹ KFSA I. S. 293.

¹²⁰ Vgl. Herder J. G.: *Briefe zur Beförderung der Humanität. Siebente und achte Sammlung* (1796). In: B. Suphan. (Hg.): *Sämmtliche Werke*. 33. Bd. Berlin 1877. Hier: S. 18. Zitiert nach: Zelle C., Ebd. 1995, S. 229-230.

¹²¹ KFSA VIII. Ebd. S. XCIII-XCIV.

„ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt“.¹²² Für die Wiederherstellung der Objektivität bedarf es deshalb einerseits eines plötzlichen Sprungs und andererseits des „günstigen Augenblicks einer Katastrophe“.¹²³

Sowohl für die Theorie des Hässlichen als auch für die kurz danach entstandene Kritik und Poetik galt derselbe Begründungspunkt, der zugleich die geschichtsphilosophischen Überlegungen Schlegels ergänzt: Während die Geschichtsphilosophie darin bestand, Widersprechendes in Beziehung zu setzen, wird in Schlegels Verständnis von Philologie und Philosophie als Fragment, Experiment und Poesie letztendlich geltend gemacht, dass es keine absolut gültige Wissenschaft gibt, sondern nur immer neue Versuche, einen Gegenstand genauer zu bestimmen und zu beschreiben.¹²⁴

Die ursprüngliche Idee einer dialektischen Vermittlung zwischen der Idee des Kreislaufs und der Progression, zwischen Antike und Moderne, wurde zu einer Zeit konzipiert, in welcher Schlegel meinte, die Philosophie der Geschichte sei „noch weit davon entfernt, eine Wissenschaft zu sein“.¹²⁵ Diese Terminologie wurde bald in eine neue übersetzt: Mit dem Kritikbegriff Kants knüpfte Schlegel an Lessing und Herder an und damit erweiterte er ihn in Richtung seiner Poetik: Kritik ist Schlegels Ansicht nach die „Mutter der Poetik“.¹²⁶ Wenn auf der einen Seite die von Schlegel vertretene Gegenüberstellung von schöner „Harmonie“ und hässlichem „Missverhältnis und Streit“ aus der Kant'schen Logik der *Kritik der Urteilkraft* (1790) entsprungen war, in der das Wohlgefallen am Schönen auf der „Harmonie“ von Einbildungskraft und Verstand basierte, wurde auf der anderen die Lust am Erhabenen auf einen „Widerstreit“ zurückgeführt, d. h. auf ein unermessliches Missverhältnis zwischen

¹²² KFSa I. S. 633. Im Unterschied zur These Behlers ist C. Zelles Ansicht nach Schlegels Geschichtsbild in der Mitte auseinandergefallen, d. h. dort wo er den Übergang vom Zyklus der Antike zur Progression der Moderne begreifen wollte. Ebd. S. 233. Vgl. KFSa I. 262-272.

¹²³ KFSa I. S. 256. Schlegel bringt die „Wiederherstellung“ objektiver Kunst aus der Krise der Moderne mit den Begriffen einer „glücklichen Revolution“ oder „Wiedergeburt“ sowie mit dem Konzept einer „glücklichen Katastrophe“ zusammen. Vgl. Behrens K. Ebd. S. 23. Siehe auch: Bräutigam B. Ebd. S. 57.

¹²⁴ Schlegels Idee der unendlichen Progression ist mit der von Condorcet und Madame de Staël entwickelten „unendlichen Perfektibilität“ der Menschheit verwandt. KFSa VIII. S. LXXXIX. Vgl. KFSa I. S. 263.

¹²⁵ KFSa VII. S. 3. Vgl. KFSa VIII. S. XCIV. Obwohl Schlegel den zentralen Gedanken der unendlichen Perfektibilität als ideales Telos von Condorcet übernommen hatte, hielt er ihm von Beginn an die These entgegen, dass lineare Modelle keine „Vorherbestimmung des Notwendigen“ leisten können. KFSa VII. XXV. Nach Condorcet lässt sich ein Ende der Perfektibilität nur als völlige Katastrophe oder Zerstörung denken. Vgl. Schöning M.: „Geschichte und Politik“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 239-240.

¹²⁶ KFSa XVI. S. 139. Zur Zeit der Entstehung des *Studium*-Aufsatzes (1795-7) hat sich Schlegel intensiv mit Kants Philosophie beschäftigt. Vgl. Frischmann B. Ebd. 2017. S. 45-50.; Siehe auch: Schlegel F.: *Neue philosophische Schriften*. (Hg.) Körner J. Ebd. 1935. Kant „habe vom Zusammenhang der Unendlichen und Endlichen keine Ahnung“, ebenso wenig von der „Identität des Idealen und Realen“, „den absoluten Idealismus hat er nie geahnt“. Vgl. Windischmann II. Ebd. S. 414.

Einbildungskraft und Vernunft.¹²⁷ Im Unterschied zu Kant interessierte sich Schlegel eher dafür, den Begriff des Erhabenen in eine Dialektik des Schönen einzubeziehen, die sich teilweise auch an Schillers Programm des 16. Ästhetischen Briefes anschließt, wo die Schönheit in einem Ideal-Schönen aufgehoben werden sollte.¹²⁸ Während die Überlegungen zum Hässlichen bei Kant kaum über klassizistische Gemeinplätze hinausgegangen waren, hatten sich Schillers *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (1802) auf der durch Lessings Aristotelismus vorgegebenen Bahn gehalten, insofern sie das Niedrige da, „wo es Lachen erregen soll“, und da, wo es „durch das Schreckliche versteck[t] wird“ und „ins Furchtbare übergeht“, gestatten.¹²⁹

Ganz am Anfang und am Ende seiner *Vorrede der Geschichte der Griechen und Römer* (1797) gab Schlegel dem Konzept der ästhetischen Autonomie eine radikale Wendung: Während das Hässliche bei Schiller ein Reizmittel für seine Zuschauer bzw. eine ästhetische „Quelle von Vergnügen“ geblieben war, wie z. B. das Schauspiel eines Gewitters, das die Sinne sowohl zurückstößt als auch anzieht, wird es bei Schlegel im Modus der Empfänglichkeit des ‚schönen Scheins‘ zum Freiheitsmoment menschlicher Entwicklung.¹³⁰ Im Gegensatz zu Schlegel ging Schiller nicht von der Objektivität aus, welche als die geschichtsphilosophische Versöhnung von Individuum und Gesellschaft, bzw. von Besonderem und Allgemeinem konzipiert wurde.¹³¹ Das Subjekt wurde bei Schiller in der Natur, die alles Äußere verinnerlicht, unmittelbar zum Absolutem erhoben und die Natur dadurch mit der Moral in eins gesetzt. Bei Schlegel wurde sie insofern objektiv, als sie durch das Medium der Geschichte gleichwohl als Kunst vermittelt war. In Schillers Essays *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1791) und *Über das Pathetische* (1793) wird die Theorie von der Autonomie des ästhetischen Interesses auf eine höhere Versöhnung von moralischem und ästhetischem Urteil konzipiert, wo sich Kunst und Sittlichkeit treffen: „Nur indem

¹²⁷ KFSa I. S. 312. Da nach dem transzendentalphilosophischen Ansatz das Schöne Resultat proportionierter Stimmung und das Erhabene als Folge disproportionierter Gemütskräfte bestimmt wurde, bestanden für Kant zwischen den beiden Kategorien große Unterschiede.

¹²⁸ Vgl. Mathy D. Ebd.; Zelle C. Ebd. Dieses Programm ist nach Zelle unbeeendet geblieben. Vgl. Mennemeier F. N. Ebd. 1971. S. 108.

¹²⁹ Wie Schlegel in seiner *Vorrede* zum *Studium*-Aufsatz schreibt, hatte er Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* erst dann gelesen als seine Schrift dem Druck übergeben war. Vgl. KFSa I. S. 209. Siehe: Schiller F., Ebd. S. NA XX. S. 243-44. Siehe dazu: Kliche D., Ebd. S. 35. Die moderne Sicht auf das Hässliche findet einen ersten Niederschlag in Schillers *Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* (1794), wo das Ambivalenz-Gefühl des „angenehmen Grausens“ im Anschluss an E. Burke thematisiert wird. Vgl. Zelle C., Ebd. S. 261.

¹³⁰ Vgl. KFSa I. S. 209.

¹³¹ Vgl. Peter K.: *Ideologiekritische Studien zur Literatur*, Essays I. Frankfurt a. M. 1972. S. 28.

sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohltätigen Einfluss auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie ihre völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen“.¹³² Was sich aber in Schillers Kunstlehre als ein Wettstreit des Ästhetischen mit dem Moralischen darstellt und den Widerspruch von „Einbildungskraft“ und „Vernunft“ implizit aufzeigt, erfährt in der Historisierung des Kunstwerks bei Schlegel eine Zuspitzung.¹³³

Die Kritik und die Poetik haben bei Friedrich Schlegel eine Neubestimmung des modernen Kunstwerks insofern versucht, als sie die These vom „Trieb zur Darstellung“ voraussetzten, die in der Anlage des Menschen selbst verankert ist und die in den Literatur- und Kunstwerken in Gestalt neugeschaffener Welten objektiviert wird: „Der Charakter des Dichters ist Trieb zur Darstellung selbst; und zwar eines dichterischen Stoffes“.¹³⁴ Mit seiner Theorie des Hässlichen zielte Schlegel auf eine bestimmte Fixierung der Kritik und der modernen Bildungs- und Kunstgeschichte, der ursprünglich mit dem Auftrag zu einer den wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Kunsttheorie verbunden war.

In diesem einleitenden Teil der Arbeit sind das Thema bzw. die Bestimmung des Untersuchungsaspekts, der Forschungsüberblick, die in der Arbeit bezogene Position hinsichtlich der Behandlung der einzelnen Fragen, die verwendeten Methoden, die Textgrundlage und ein Überblick über den theoretisch-philosophischen Hintergrund, in welchem sich erstmals der Diskurs über das Hässliche formierte, vorgestellt worden, zusammen mit den Quellen, in denen ihn Friedrich Schlegel aufgegriffen sowie mit den Absichten, die er mit diesem Diskurs in seinen ersten literaturtheoretischen Schriften verfolgt hat. Im nächsten Kapitel wird sich aufgrund seinen literaturtheoretischen und literaturkritischen Schriften und, nicht zuletzt, aufgrund seines Romans herausstellen, inwiefern sich sein Diskurs über das Hässliche gewandelt hat.

Aus einer zuerst rudimentären und am Rande des literarischen Diskurses gestellten Frage,¹³⁵ hatte sich die Hypothese entwickelt, ob es nicht legitim ist Friedrich Schlegel

¹³² Das Wesen der Natur bei Schiller bestimmt die Moral: „Es wird also erfordert, dass die Natur nicht durch ihre blinde Gewalt als *dynamische*, sondern dass sie durch ihre Form als *moralische* Größe, kurz, dass sie nicht als *Notdurft*, sondern als innere Notwendigkeit über die Kunst triumphiere“. Vgl. Schiller F.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5., München 1967. S. 699. Vgl. Schiller F.: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, Ebd. S. 141.

¹³³ Die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts hatte die Alternative zwischen der Kunst auf der einen und der Reflexion auf der anderen Seite ausgebaut – eine Thematisierung innerhalb der jener spätere Gedanke schon angelegt war, dass die Kunst als Vorstufe wahrer Erkenntnis einmal historisch überflüssig werden könnte. Vgl. Bohrer K. H. Ebd. 1978. S. 60.

¹³⁴ KFSA XXIII. S. 97. „Alle Darstellung beruht auf dem Triebe zur Mitteilung“. Vgl. KFSA XII. S. 365.

¹³⁵ Siehe S. 1.

trotz der Proportionalität der Verlaufskurven des „Romantischen“ und der „Hässlichkeit“, und genauer betrachtet in der Zeitspanne 1810-1819, als Hauptverantwortlichen für die Genese der ästhetischen Modernität zu erachten. Daher scheint es nicht unbegründet die Frage zu stellen, inwiefern Friedrich Schlegels Diskurs über das Hässliche einen Wandel durchlaufen hat, welcher seinerseits für die moderne Konzeption des „Romantischen“ unwiderrufliche Konsequenzen haben musste.

2. Formen und Funktionen des Hässlichen bei Friedrich Schlegel

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die bedeutendsten Entwicklungsstufen für die Genese und für die Geltung des Diskurses über das Hässliche in den literaturtheoretischen und literaturkritischen Schriften Friedrich Schlegels zu bestimmen. Insofern neben der beanspruchten Verwirklichung des Objektiven die Theorie des Hässlichen das primäre Anliegen der Abhandlung *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/7) war, wird im vorliegenden Kapitel die Rolle der in seinen Jugendschriften skizzierten Theorie des Hässlichen, ihre Relevanz für die von ihm verfassten *Charakteristiken* und schließlich die Umfunktionalisierung des Hässlichen beim späten Schlegel untersucht. Für einen vollständigeren Überblick werden der historisch-soziologische Kontext sowie die zu den verschiedenen Zeitpunkten erschienen Publikationen berücksichtigt.¹³⁶ Da in Schlegels frühen Schaffensperiode sowohl seine Epoche als auch ihre „literarischen Produkte“ als ‚hässlich‘ bezeichnet wurden, wurde ihnen ein kritisch-destabilisierender Wert verliehen. Wenig später haben jedoch die von Schlegel in die Kritik eingeführten Formen dem selben Begriff spezifische Funktionen zugewiesen, die sich am deutlichsten in seiner Poetik entfalteten. Ein Indiz dafür, dass sie in die Schlegel'sche Poetik einwanderten, ist die Anbindung seiner Theorie des Hässlichen an die Kritik moderner Kunst und Literatur. Wenn es auf den ersten Blick scheinen mag, dass während der *Athenäums*-Jahre das Hässliche durch den Begriff des ‚Romantischen‘ an Relevanz verlor, der seinerseits mit der Gründung des Jenaer Kreises eine Abwendung von der zeitdiagnostischen Beurteilung implizierte, um letztendlich, nach der Reise nach Frankreich und den Wiener Jahren in ein Gut/Böse Schema zu münden, ist in der bisherigen Forschung noch unbeantwortet geblieben, wie sich genau diese Umfunktionalisierungen abgespielt haben. Um diese Frage beantworten zu können, werden zunächst die Formen und Funktionen des Hässlichen bei Friedrich Schlegel analysiert. Es wird sich herausstellen, seit wann, bis wann und in welchen Texten die Theorie des Hässlichen entwickelt, inwiefern sie von Schlegel angewendet und inwiefern sie umfunktionalisiert wurde.

¹³⁶ Siehe dazu: Breuer U.: „Lebensstationen“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 2-32.

2.1. Das Hässliche in den literaturtheoretischen Schriften Friedrich Schlegels (1793-1796)

Ende Januar 1797 erschien die von M. Schasler (1872) als „zentrales Dokument“ der Ästhetik des Hässlichen bezeichnete Abhandlung *Über das Studium der griechischen Poesie*, im Band *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das Klassische Alterthum*.¹³⁷ Neben dem *Studium*-Aufsatz enthielt dieser Band als zweiten Beitrag die 1795 in der *Berlinischen Monatsschrift* veröffentlichte Abhandlung *Über die Diotima* und die als Anhang gedruckte Studie *Über die Darstellung der Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern*, die bereits 1794 unter dem Titel *Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern* in der *Leipziger Monatsschrift für Damen* erschienen war.¹³⁸ Der Erfolg dieses ersten Schlegel'schen Bandes war beachtlich, da die erste Auflage bereits Anfang 1798 vergriffen war.¹³⁹ Als Friedrich Schlegel mit der Auswahl, der Umarbeitung und der Neuausgabe seiner Frühschriften für die *Sämtlichen Werke* (1822) begann, hatte er den *Studium*-Aufsatz für den fünften Band vorgesehen, der letztlich 1823 in Wien bei dem Verleger Mayer & Comp. erschien. Bei dieser Gelegenheit fasste Schlegel seinen Aufsatz als eine selbstständige Abhandlung auf und nahm sie aus dem Kontext von *Die Griechen und Römer* heraus. Er behielt aber den Titel sowie die zwei Jahre später entstandene *Vorrede* bei und stellte sie mit der bedeutendsten Abhandlung des *Athenäums*, dem *Gespräch über die Poesie* (1800), unter dem Titel *Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie* zusammen, so dass beide Werke den Inhalt des fünften Bandes ausmachen.¹⁴⁰

Wie u. a. von J. Körner und von H. R. Jauß herausgearbeitet wurde, stellt diese Abhandlung das Hauptdokument der im 17. und 18. Jahrhundert als Debatte über den

¹³⁷ *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/7) ist die erste buchförmige Publikation Schlegels, die bereits im Dezember 1795 dem Verleger S. Michaelis in Neustrelitz in Manuskriptform vorlag, obwohl die ersten zehn Bogen erst im Frühjahr 1796 vollständig ausgedruckt wurden. Diese Schrift ist ursprünglich in drei Versionen entstanden. Vgl. Behler E.: „Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie.“ In: Schlegel F.: *Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797*. Paderborn u. a. 1982. S. 129.

¹³⁸ Der erste Band *Die Griechen und Römer* erschien erst nach siebzehnmonatiger Wartezeit Anfang Januar 1797. Die Gründe dafür bestanden in einer unerwarteten Krankheit des Druckers sowie in finanziellen Schwierigkeiten des Verlegers Michaelis, der im Mai 1798 den Bankrott seines Verlagshauses erlebt hatte. Ebd.

¹³⁹ KFSa I. S. CLXVIII. Ende Juli 1794 schrieb Schlegel seinem älteren Bruder August Wilhelm mit Bezug auf seinen *Studium*-Aufsatz: „Ich werde suchen in diesem Werk anziehend und für ein großes Publikum populär zu schreiben.“ Vgl. KFSa XXIII. S. 201. Fr. Schlegel an A. W. Schlegel: Dresden, Ende Juli 1794.

¹⁴⁰ In der *Vorrede* zu diesem Band behauptete Schlegel, dass beide Abhandlungen „einer vergleichenden Theorie und durchaus geschichtlichen Kritik der gesamten Dichtkunst, in einem größeren welthistorischen Maßstabe gewidmet“ seien. Vgl. Behler E., Ebd. 1982. S. 130.

Vorbildcharakter der antiken Literatur zuerst in Frankreich geführten *Querelle des anciens et modernes* dar, um im späten 18. Jahrhundert zur Ausbildung des historischen Bewusstseins beizutragen.¹⁴¹ Da die Antike und die Moderne in der Abhandlung zum ersten Mal in einen dynamischen Spannungsbezug treten, versteht sich Schlegels Studium der Altertumswissenschaft auch als Beitrag zu den damals aktuellen literarisch-philosophischen Debatten, wie es ihn weder in der französischen noch in der englischen Behandlung der Querelle gegeben hatte.¹⁴² So wie die meisten Schriften des jungen Friedrich Schlegel als Interpretationsversuche einer deformierten Zeit gelten können, die seit 1789 als die Moderne anzusehen ist,¹⁴³ ist der Ausgangspunkt des *Studium*-Aufsatzes nicht nur das zeitdiagnostische Urteil, dass die moderne Dichtung sowie die Epoche, zu welcher sie gehört, in einer tiefen Krise stecken, die sie ohne das Vorbild der Antike nicht bewältigen können, sondern es ist die Zeitdiagnose selbst, die ihm eine Prognose ermöglichte. Indem Friedrich Schlegel die notwendigen Werte für die Moderne aus dem Studium der Antike abzuleiten versuchte, aktualisierte er gleichzeitig die Altertumswissenschaft unter einer neuen Perspektive.¹⁴⁴

[die] Griechische Poesie [sei], die *gesuchte Anschauung*, durch welche eine objektive Philosophie der Kunst sowohl in praktischer, als in theoretischer Rücksicht erst anwendbar und pragmatisch werden könnte. Denn eine vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Geschmacks umfaßt im vollendeten Kreislaufe der allmählichen Entwicklung auch die Unvollkommenheit der frühern, und die Entartung der spätern Stufen, in deren steten und notwendigen Kette kein Glied übersprungen werden kann. Der Charakter der Masse ist dennoch Objektivität, und auch diejenigen Werke, deren Stil tadelhaft ist, sind durch die einfache Echtheit der Anlagen und Gränzen, durch die dreiste Bestimmtheit der reinen Umrisse, und die kräftige Vollendung der bildenden Natur einzige, für alle Zeitalter gültige, und *gesetzgebende Anschauungen*.¹⁴⁵

Wie bereits gezeigt, ist neben der versuchten Konzeption des Objektiven die in polemischer Absicht erstmals skizzierte Theorie des Hässlichen in der modernen Literaturwissenschaft das primäre Anliegen von Schlegels Abhandlung. Mit dieser

¹⁴¹ Die Abhandlung sollte nicht nur „eine Einladung, die alte Dichtkunst noch ernstlicher als bisher zu untersuchen“ sein, sondern auch ein Versuch um „den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten“. Behler E. Ebd. S. 137.

¹⁴² Ebd. S. 83. „Das Problem unsrer Poesie scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken; wenn ich hinzusetzte, dass Göthe, der erste einer ganz neuen Kunst-Periode, einen Anfang gemacht hat, sich diesem Ziele zu nähern, <so wirst du mich wohl verstehen> “. Vgl. KFSa XXIII. S. 185. Fr. Schlegel an A. W. Schlegel, Dresden, 21. Januar 1794.

¹⁴³ Vgl. Funk H. Ebd. 1983. S. 125.

¹⁴⁴ Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 58-59. Vgl. KFSa I. S. 270; S. 273;

¹⁴⁵ KFSa I. S. 317-18. Hervorhebung im Original.

Theorie wurde zum ersten Mal der Anspruch erhoben „die einzig gültigen objektiven Prinzipien des ästhetischen Tadels“ vollständig und möglichst objektiv darzulegen.¹⁴⁶ Friedrich Schlegel ging davon aus, dass jede ästhetische Würdigung nur unter zwei Bedingungen gültig sein könne: Erstens müsse der Maßstab, nach welchem die für die ästhetische Beurteilung des Schönen bzw. des Hässlichen notwendigen Werte eines Kunstwerkes beurteilt werden, allgemeingültig sein; Zweitens müssten sowohl die Anwendung des Maßstabs auf den kritisierten Gegenstand, als auch die Wahrnehmung des Gegenstandes „vollkommen richtig“ sein.¹⁴⁷ Die Stufen der Hässlichkeit sind Schlegels Ansicht nach nicht aus einem eigenen Begriff abzuleiten, sondern, auf der wirkungspoetischen Ebene, „von der intensiven Quantität des Triebes, welchem widersprochen wird“.¹⁴⁸ Nur „eine getäuschte Erwartung“ und „ein erregtes und beleidigtes Verlangen“ können laut Schlegel als die notwendigen Bedingungen des Hässlichen gelten. Wenn einerseits das Hässliche in einer Wechselbeziehung mit dem Schönen als dessen formal-logische Negation aufgefasst wurde, wurde es andererseits in Schlegels Jugendschriften als zu ihm komplementär gedacht:

Wie das Schöne die angenehme Erscheinung des Guten, so ist das Häßliche die unangenehme Erscheinung des Schlechten. Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüt anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben: so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit Veranlassung und Element des sittlichen Schmerzes. Dort erwärmt und erquickt uns reizendes Leben, und selbst Schrecken und Leiden ist mit Anmut verschmolzen; hier erfüllt uns das Ekelhafte, das Quälende, das Gräßliche mit Widerwillen und Abscheu. [...] Statt einer gleichmäßigen Spannung in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe wird die Teilnahme durch ein schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen hin und her gerissen. Wo das Gemüt sich nach Ruhe sehnt, wird es durch zerrüttende Wut gefoltert, wo es Bewegung verlangt, durch schleppende Mattigkeit ermüdet.¹⁴⁹

Der Begriff des Hässlichen wird im *Studium*-Aufsatz mehrdeutig verwendet. Unter der Voraussetzung, dass das Hässliche als die „unangenehme Erscheinung des Schlechten“ bestimmt wird, soll es, auf der werkpoetischen Ebene, als „technischer Fehler“ gemäß den seit der Antike geltenden Prinzipien der Schönheit und Vollkommenheit in der künstlerischen Darstellung vermieden werden. In dieser Hinsicht kann das Hässliche

¹⁴⁶ KFSa I. S. 310.

¹⁴⁷ Vgl. KFSa I. Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. KFSa I. S. 311.

zum Kriterium für die schlechte Kunst bzw. für den verdorbenen Geschmack gemacht werden, allerdings nur, wenn dieser nach den Prinzipien der interessanten Kunst der Moderne gebildet ist:

Der schöne Künstler aber soll nicht nur den Gesetzen der Schönheit, sondern auch den Regeln der Kunst gehorchen, nicht nur das Häßliche, sondern auch *technische Fehler* vermeiden. Jedes darstellende Werk freier Kunst kann auf vierfache Weise Tadel verdienen. Entweder fehlt es der Darstellung an darstellender Vollkommenheit; oder sie sündigt wider die Idealität und die Objektivität [...].¹⁵⁰

Nur insofern, als das Häßliche von Schlegel als grundlegendes Darstellungsprinzip für die Entstehung der „modernen Poesie“ bestimmt und folglich als Produkt einer „höheren Schöpferkraft“ verstanden wurde, darf ihm eine weitere Dimension zugeschrieben werden, die die werk- und wirkungspoetischen Ebenen miteinander verbindet.¹⁵¹

Dies [das Schöne] ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, dass viele ihrer trefflichsten Werke *Darstellungen des Hässlichen* sind, und man wird es wohl endlich eingestehen müssen, dass es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte gibt, welche eine gleiche wo nicht eine *höhere Schöpferkraft* und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung.¹⁵²

Hinsichtlich der beiden ineinandergreifenden Ebenen wird das Häßliche bei Friedrich Schlegel zum Element des Charakteristischen, Philosophischen, Individuellen und Interessanten, durch welches die moderne Kunst von der Renaissance bis zum Sturm und Drang bzw. von Shakespeare bis zu Goethe insgesamt beschrieben wurde. Die innovative Leistung des *Studium*-Aufsatzes besteht im Diskurs über eine zunächst als kritisches Organ konzipierte Theorie, die sich als wesentlich nicht nur für die Verwirklichung des Ideals der Autonomie der Kunst erweisen, sondern gleichermaßen die Grundlage für eine werkimmanente Poetik bilden sollte.¹⁵³ Nach dem Vorbild der Antike, die, laut Schlegel, an dem Ideal der Vollkommenheit orientiert war, bedürfen

¹⁵⁰ KFSA I. S. 314. Hervorhebung im Original. Objektivität bedeutet, dass „jedes einzelne Kunstwerk keineswegs an die Gesetze der Wirklichkeit gefesselt“ bleibt, sondern „durch Gesetze innerer Möglichkeit beschränkt“ wird. Vgl. KFSA I. S. 290.

¹⁵¹ KFSA I. S. 218.

¹⁵² Ebd. S. 219.

¹⁵³ Vgl. Markwardt B.: „Poetik“. In: Stammler W. u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* Bd. 3. Berlin u. a. 1977. S. 126-157. Siehe auch: Dembeck T. u. a.: „Art. Poetik“. In: G. Ueding (Hg.): HWRh. Bd. 6. Tübingen 2003. Sp. 1304-1393.

die Modernen einer „ästhetischen Theorie des Hässlichen“, hauptsächlich um die Kunstwerke und die Literatur der Gegenwart nach den Prinzipien eines neuen, universellen Maßstabs kritisch bewerten und sie verändern zu können.¹⁵⁴

Um das bewerkstelligen zu können, sind von Schlegel, sowohl am Beispiel des *Hamlet*-Dramas als auch der Aristophanischen Komödie, die zum Übergang ins Objektive notwendige „sittliche Kraft“ bzw. „entbehrte Freude“ des Rezipienten bestimmt worden.¹⁵⁵ Ebenso wie im *Studium*-Aufsatz wird bereits in Schlegels *Komödien*-Aufsatz die Autonomie der Kunst in einen Zusammenhang mit dem Mangel an Gesetzen des „ästhetischen Tadels“ gestellt.¹⁵⁶ Zusätzlich dazu führte Friedrich Schlegel in seinem *Studium*-Aufsatz über einen historischen Entwicklungsgang der Antike-Rezeption das Modell der „Approximation“ aus, welcher die drei Bildungsperioden der modernen Poesie umfasst, die „nicht isoliert aufeinander folgen, sondern wie Glieder einer Kette ineinander greifen“.¹⁵⁷ Die Entwicklung erfolgte von der „Direktion ästhetischer Begriffe und der Tendenz zum Antiken“ in der ersten Periode hin zur allgemeinen „Nachahmung der Alten“ in der zweiten Periode, um schließlich in der dritten, an deren Anfang sich Schlegel selbst in einer „Krise des Übergangs“ situierte, endlich „das Objektive“ zu erreichen bzw. „Objektive Theorie, objektive Nachahmung, objektive Kunst und objektive[n] Geschmack.“¹⁵⁸ Als künstlerisches Mittel einer neuen Poetik sowie weiterer Formen der Darstellung, wie u. a. der Malerei, der Musik, der Schauspielkunst und der performativen Künste, wird das Hässliche, zusammen mit dem Schönen, im Diskurs Friedrich Schlegels für die Errungenschaft der Objektivität unentbehrlich. Im *Studium*-Aufsatz wird das Objektive mit dem Allgemeingültigen, Beharrlichen und Notwendigen gleichgesetzt, wobei sowohl das Schöne „welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes unabhängig, frei und notwendig

¹⁵⁴ Fichte an Cotta, Okt. 1800: „So wie ich vorigen Winter in Jena ankomme, teilen Schelling und die Schlegels mir Ihren Wunsch mit, ein besseres kritisches Insitut in Vereinigung, zu stiften“. Eichner H., Ebd. 2012. I. S. 322.

¹⁵⁵ Obwohl das Hässliche als ästhetischer Begriff spätestens seit Lessings *Laokoon* (1766) auf der Tagesordnung der Kunstphilosophie stand, hat es erst Schlegel so umformuliert, dass ihm zugehörnde Prinzip ästhetischer Sittlichkeit bzw. Unsittlichkeit zum wesentlichen Bestandteil der Schönheitswiederherstellung und als Korrektiv des modernen Geschmacks gemacht werden konnte. Vgl. Zelle C. Ebd. 1995. S. 261.

¹⁵⁶ Vgl. KFSa I. 310.

¹⁵⁷ Vgl. KFSa I. S. 355. Auf die Vorstellung vom epochalen Schnitt wird zugunsten eines als Verkettung konkretisierten Kontinuums verzichtet. Vgl. Kleinschmidt E.: „Kulturhermeneutik als Kulturpolitik. Friedrich Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie*“. In: *Goethezeitportal*. 2008. S. 28. URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/schlegel_fr/kleinschmidt_kulturhermeneutik.pdf (1. 09. 2017).

¹⁵⁸ „Die Symptome, welche die Krise des Übergangs von der zweiten zur dritten Periode der modernen Poesie bezeichnen, sind allgemein verbreitet, und hier und da regen sich schon *unverkennbare Anfänge objektiver Kunst und objektiven Geschmacks*“. Vgl. KFSa I. S. 356.

bleibt“, als auch das Hässliche als „leerer Schein im Element eines realen physischen Übels“, dem Objektiven untergeordnet bleiben.¹⁵⁹

In derselben Abhandlung wird von der Heterogenität und der künstlerischen Unvollkommenheit der Moderne mit Bedauern gesprochen, weil sie im Vergleich zur Antike als Endprodukt des „depravierten Geschmacks von armseligsten Kopisten und Publikum“ angesehen wird.¹⁶⁰ Bekanntlich herrschte während der Entstehung des *Studium*-Aufsatzes unter den heranwachsenden Generationen junger Schriftsteller wie Friedrich Schlegel die Meinung vor, dass die Literatur durch die Modernisierung des literarischen Marktes einen Qualitätsverlust erlitten habe.¹⁶¹ Das „Prinzip der Profitmaximierung“, nach welchem der Markt funktionierte, und das Prinzip der Ausbeutung vorhandener Bedürfnisse, gehörten unmittelbar zusammen. Der Markt bevorzugte Produkte, in denen der „Genußmoment“ die Vermittlung der Moralität entbehrlicher machte. Sowohl die Menge des Angebots als auch die schwer durchschaubaren Verkaufsstrategien der Buchhändler erzeugten bei den Rezipienten ein Gefühl der Orientierungslosigkeit.¹⁶² Neben ihrer großen Verbreitung gelten als bedeutendsten Merkmale der Unterhaltungsliteratur ihre „schichtenspezifische Gliederung“ – die keine weitere Unterscheidungskriterien hergibt, wie z. B. in den Romanen E. T. A. Hoffmanns – und die in der Neu- oder Weiterentwicklung massenwirksamen Muster vom Schauer-Roman bis zur Fantasy umgreift.¹⁶³

Innerhalb dieser historisch-soziologischen Dimension fiel dem Kritiker die Aufgabe zu, nicht nur die in dieser Literatur eingesetzte Technik in Frage zu stellen, sondern auch neue Wertungsmaßstäbe zu entwickeln, die den Rezipienten wieder in den Stand

¹⁵⁹ KFSa I. S. 253.

¹⁶⁰ KFSa I. S. 222.

¹⁶¹ Siehe dazu u. a.: Kiesel/Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jh.* München 1977. S. 180-200. Hier: S. 155.

¹⁶² Vgl. Schulte-Sasse J.: „Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls“. In: C. Bürger, R. Meyer (Hg.): *Aufklärung und Literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1980, S. 101. Siehe dazu: Schulte-Sasse J.: „Trivialliteratur“. In: K. Kanzog/A. Masser u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 4. Bd. Berlin u. a. 1984. S. 562-583. Hier: S. 567.

¹⁶³ Obwohl Schriftsteller wie u. a. C. G. Cramer, C. H. Spieß, C. A. Vulpius und G. H. Heinse in ihren Romanen und Erzählungen Material aus der Wirklichkeit benutzten, behandelten sie es hauptsächlich als „Gegenstand eines imaginativen Verfahrens“ mit dem prinzipiellen Zweck der Spannungserzeugung im Leser. Siehe dazu: Ueding G.: „Trivialliteratur“. In: G. Ueding u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 9. Tübingen 2009. S. S. 789-798. Hier: S. 795.

versetzten, das Warenangebot des literarischen Marktes kritisch, bewusst und distanziert zu betrachten.¹⁶⁴

Ende des 18. Jahrhundert bestand kein einheitlicher poetologischer Normhorizont mehr. Neben den Generalisierungen, wie z. B. den Bemühungen um die Kanonisierung von nationaler Literatur, die dem Leser Orientierung bieten und seine Deutungen anleiten, setzte sich unter den Bedingungen des Buchmarktes eine Dichotomisierung der Werke in „hohe“, d. h. voraussetzungsreiche und komplexe Literatur und in „niedere“, d. h. leicht verständliche, zu Redundanz neigende Unterhaltungsliteratur, die an den bürgerlichen Typus der Familie gebunden blieb, durch.¹⁶⁵ In der *Vorrede* des *Studium*-Aufsatzes wird diesbezüglich zwischen einer *gemeinen Kunst*, die „keine Reize kennt als niedrige Üppigkeit“ und deren Geist immer „verworrne Dürftigkeit“ bleibt, und einer *besseren Kunst* unterschieden, deren Produkte „wie hohe Felsen aus der unbestimmten Nebelmasse einer entfernten Gegend hervortreten“.¹⁶⁶ Obwohl Schlegel den in der Menschheitsgeschichte bislang höchsten Gipfel schöner Poesie bei den Griechen auf dem höchsten Punkt ihrer natürlichen Bildung fixierte, zählte für ihn die modern-interessante Poesie unter der Herrschaft des Verstandes und künstlicher Bildung. Aufgabe des Literaturkritikers war es seiner Ansicht nach „aus dem Geist ihrer bisherigen Geschichte zugleich auch den Sinn ihres jetzigen Strebens, die Richtung ihrer ferneren Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden“.¹⁶⁷ Die Notwendigkeit einer Neuorientierung ästhetisch-poetologischer Wertungsmaßstäbe wird aber nicht nur aufgrund der Passagen des *Studium*-Aufsatzes leicht erkennbar, in welchen die Szenen des expandierenden Markts und seiner „dürftigen Produkte“ durch Begriffe wie „Mode“ oder „Karikatur des öffentlichen Geschmacks“ charakterisiert werden,¹⁶⁸ sondern auch aufgrund der zahlreichen Fragmente, Briefe und Notizen, die das Ungleichgewicht der jeweiligen literarischen Praxen darstellten.¹⁶⁹ Sowohl das in der Theorie des Hässlichen postulierte „kritische Korrektiv“ als auch die in praktische Disziplin umgesetzten *Charakteristiken* können in diesem Sinne nicht nur als Ausdruck des zeitgeschichtlichen Krisenbewusstseins, sondern auch als Gegenantwort auf die jeweilige Proliferation des

¹⁶⁴ Vgl. Bürger C.: „Literarische Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland“. In: *Aufklärung und Literarische Öffentlichkeit* (Hg.) Bürger C., Meyer R. Frankfurt a. M.: 1980. S. 178.

¹⁶⁵ Ebd. Siehe dazu auch: Kremer D.: *Romantik*. 3. Aufl. Stuttgart 2006. S. 33.

¹⁶⁶ KFSa I. S. 218.

¹⁶⁷ KFSa I. S. 234.

¹⁶⁸ KFSa I. S. 221-222.

¹⁶⁹ Siehe dazu auch: *Brief über den Roman*. KFSa II. S. 332. „Es ist unmöglich, in diesem Zeitalter der Bücher nicht auch viele, sehr viele schlechte Bücher durchblättern, ja sogar lesen zu müssen.“

literarischen Feldes sowie auf die unaufhaltsame Vermehrung kultureller Multiplikatoren verstanden werden.¹⁷⁰ In der folgenden Passage des *Studium*-Aufsatz' lässt sich beispielsweise erkennen, wie die Strukturzwänge eines auf Profitmaximierung angelegten Systems bei Schlegel durch die eingesetzten rhetorischen Stilmittel ins Ästhetisch-Literarische übertragen werden:

*Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf. Bei schwächerer Selbstkraft und bei geringem Kunsttriebe sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht; der geschwächte Geschmack will endlich keine andre Speise mehr annehmen als ekelhafte Kruditäten, bis er ganz abstirbt und mit einer entschiednen Nullität endigt. [...] Wenn man diese Zwecklosigkeit und Gesetzlosigkeit des Ganzen der modernen Poesie, und die hohe Trefflichkeit der einzelnen Teile gleich aufmerksam beobachtet: So erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Teilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durcheinander regen.*¹⁷¹

Während sich die Theorie wesentlich auf die Bestimmung ästhetischer Produktion sowie auf die Kritik der im modernen Kulturbetrieb verorteten strebenden Kraft bzw. „unendlichen Perfektibilität“ der modernen Kunstwerke richtet, zielen die *Charakteristiken* auf die im Medium der Werke immanente Reflexion, d. h. auf eine noch zu verwirklichende Kunst, deren wichtigste Aufgabe darin bestehen sollte, den Leser, als den „Autor zweiter Potenz“, in eine Position zu bringen, die ihrerseits eine Vervollständigung der Leistung des Autors selbst ermöglichen sollte.¹⁷² Durch die Reduktion literarischer Produkte auf ihren bloßen Effekt und die daraus folgende Bestimmung des Hässlichen beanspruchte Schlegel eine Poetik zu entwickeln, welche nicht mehr dem Herrschaftsprinzip des Nutzens unterworfen sein sollte.¹⁷³

Der Anspruch des auf Selbstbestimmung und eine organisch verfasste Selbstständigkeit des literarischen Kunstwerks orientierten Autors realisierte in diesem Sinne eine

¹⁷⁰ Vgl. Endres J.: „Charakteristiken und Kritiken“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel–Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 102. Siehe dazu: Magen A.: *Praktische Kritik und ihre theoretische Begründung aus dem Geist der Aufklärung*. In: Breuer/Tabarasi-Hoffmann (Hg.): *Der Begriff der Kritik in der Romantik*. Paderborn 2015. S. 55-69.

¹⁷¹ KFSa I. S. 223.

¹⁷² Vgl. KFSa XVIII. 106. Vgl. Schulte-Sasse J.: „Der Begriff der Literaturkritik in der Romantik“. In: P. U. Hohendahl u. a. (Hg.): *Geschichte der Deutschen Literaturkritik (1730-1980)*. Stuttgart: 1985, 76-128. Hier: S. 102.

¹⁷³ Vgl. Peter K.: „Objektivität und Interesse. Zu zwei Begriffen F. Schlegels“. In: K. Peter (Hg.): *Ideologiekritische Studien zur Literatur, Essays I*. Frankfurt a. M. 1972. S. 19. Im Unterschied zu Peters These, fehlte, laut Zelle, Schlegel das Bewusstsein, dass die von ihm beschriebenen Phänomene als Folgen der Entwicklung des literarischen Markts aufzufassen sein könnten. Vgl. Zelle C. Ebd. 1995. S. 253. „Er denkt im wesentlichen in ästhetischen und anthropologischen Kategorien“.

Vorstellung von einem autonomisierbaren Status des Literatursystems, das sich nach systeminternen Regeln selbst organisierte.¹⁷⁴ Wie bereits bei Moritz, Schiller und Fichte zu sehen ist, stimmte dieser Anspruch mit der Vorstellung vom Schönen als Selbstzweck überein, wobei anstelle einer zweckrationalen Arbeits- und Funktionsteilung die den „ganzen Menschen“ darstellende, autonome Kunst tritt.¹⁷⁵ Obschon Schlegel das Lebensmodell des freien Schriftstellers in einer ersten Phase verwirklichen zu wollen schien, erwies sich die Idee eines freiberuflichen Autors ohne Amt und Position¹⁷⁶ und ohne finanzielle Sicherheit, welche sowohl die gedankliche Unabhängigkeit als auch den gesellschaftlichen Einfluss zu garantieren vermochten zur damaligen Zeit eher als „unmoralisch“.¹⁷⁷

Wenn Männer ohne Vermögen, ohne Amt, ohne Versprechungen, die ohnehin noch Familie haben sich um nichts und wieder nichts, durch Zankereien jede Aussicht zu einer besseren Lage versperren, so ist das, *höflichst gesprochen*, denn es auch unmoralisch genannt werde, *Dummheit*.¹⁷⁸

Die Begriffe der „Selbstbestimmung“ und der „Freiheit“ sind in diesem Kontext als Schlüsselbegriffe dessen zu verstehen, was sich Schlegel damals von der eigenen Zukunft versprach, bzw. als Korrelate der schriftstellerischen Selbstständigkeit: „Man kann die menschlichen Dinge nur recht fassen, wenn man frey ist. [...] Es springt in die Augen, dass unsre besten Köpfe durch ihre bürgerliche Bestimmung verstümmelt sind“.¹⁷⁹ Während „bürgerlich“ damals eine durch Amt, Profit oder Arbeitsteilung festgelegte funktionale Kategorie des Individuums bezeichnete, wird „frei“ zum Ausdruck der Emanzipation der subjektiven künstlerischen Wahrheit.¹⁸⁰

Der Erscheinungsgrund des Hässlichen bei Friedrich Schlegel wurde prinzipiell in der mangelnden Bildung und der unreflektierten Sittenlosigkeit des Rezipienten erkannt,

¹⁷⁴ Vgl. Schmidt J.-S.: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems. Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1989. S. 412.

¹⁷⁵ Ebd. S. 419-20.

¹⁷⁶ Vgl. Briefe an den Bruder. S. 242. „Die ruhige Freude, gut und fleißig gearbeitet zu haben, erhält uns und befördert gerade die glücklichste Stimmung die zum eigentlichen Erfinden und bilden so notwendig ist“; „Nur wer die Arbeit kennt und ihre Not, weiß zu schätzen, was nicht Arbeit ist“. Zitiert nach Peter K. Ebd. 1965. S. 65.

¹⁷⁷ Das gilt insbesondere für die Spätaufklärer. Vgl. Kiesel/Münch. Ebd. 1977. S. 180-200.

¹⁷⁸ Es geht hier um die Herausgeber des *Athenäums*. Vgl. Eichner H. Ebd. I. 2012. S. 240. Auszüge aus einem Brief an Wieland.

¹⁷⁹ Vgl. KFSa XXIII. S. 104. Vgl. Peters G. Ebd. 1983. S. 262-63.

¹⁸⁰ Siehe auch zu dem Begriff der Freiheit: Peter K. 1965. S. 65-66. Vgl. Lindner B.: „Die Opfer der Poesie. Zur Konstellation von Aufklärungsroman und Kunstautonomie am Ende des 18. Jahrhunderts“. In: C. Bürger, J. (Hg.): *Aufklärung und Literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1980. S. 278.

dessen Mangel an gutem Geschmack für die Dekadenz zeitgenössischer Kunstwerke und Literatur verantwortlich zu machen war. Im *Studium*-Aufsatz wird der Blick auf die damals aktuelle Situation der deutschen Literatur zurückgelenkt, wobei festgestellt wird, dass es in Deutschland „einige mehr“ sein sollten, „welche nach ächter Kunst streben“.¹⁸¹

Vielleicht ist der *entscheidende Augenblick* gekommen, wo dem Geschmack entweder eine gänzliche Verbesserung bevorsteht, nach welcher er nie wieder zurücksinken kann, sondern notwendig fortschreiten muß; oder die Kunst wird auf immer fallen, und unser Zeitalter muß allen Hoffnungen auf Schönheit und *Wiederherstellung echter Kunst* ganz entsagen. Wenn wir also zuvor den *Charakter* der modernen Poesie bestimmter gefaßt, das Prinzipium ihrer Bildung aufgefunden, und die *originellsten Züge* ihrer Individualität *erklärt* haben werden, so werden sich uns folgende Fragen aufdringen:

Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie? –

Kann sie erreicht werden? –

*Welches sind die Mittel dazu? –*¹⁸²

Es wird im Folgenden der Prozess des Schlegel'schen Vollkommenheitsverlangens nach „ächter Kunst“ bzw. nach Objektivität einer genaueren Analyse unterzogen. Zu diesem Verlangen gehört auch der von Schlegel selbst als „ein manierierter Hymnus in Prosa auf das Objektive“ kritisierte Versuch die Kunst in ihren aus den „ungünstigen“ und „prosaischen“ Lebensverhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft stammenden Momenten des Hässlichen theoretisch zu bestimmen.¹⁸³ Während im *Studium*-Aufsatz über Echtheit bzw. Unechtheit gesprochen wird, wird später vom „Mangel der unentbehrlichen Ironie“ die Rede sein:

Mein Versuch über das *Studium der griechischen Poesie* ist ein manierierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie. Das Schlechteste daran scheint mir der gänzliche Mangel der unentbehrlichen Ironie; und das Beste, die

¹⁸¹ Vgl. KFSa I. S. 367. „Winckelmann redet einmal von den *Wenigen*, welche noch die Griechischen Dichter kennen. Sollten es nicht schon jetzt in Deutschland *einige mehr* sein? Wird die Zahl derer, welche nach ächter Kunst streben, nicht auch ferner noch wachsen? – In dieser Hoffnung *konskrierte* ich diesen Aufsatz und diese Sammlung *allen Künstlern*.“ Hervorhebungen im Original. Vgl. Die *Forster-Charakteristik*: „Wir haben sieben Tausend Schriftsteller, sagt Georg Forster, und doch gibt es in Deutschland keine öffentliche Meinung.“ KFSa II. S. 78.

¹⁸² KFSa I. S. 224. Hervorhebung im Original. Vgl. „Der allgemeine Geist des Zeitalters ist überdem aufgelöste Erschlaffung und Sittenlosigkeit. Ihr seid schlecht, und wollt schön scheinen? Euer Innres ist wurmstichig und euer Äußres soll rein sein? Widersinniges Beginnen! Wo der Charakter entmannt ist, wo es keine eigentliche sittliche Bildung gibt, da sinkt die Kunst natürlich zu einem niedrigen Kitzel zerflossener Üppigkeit herab.“ KFSa I. S. 257.

¹⁸³ Vgl. KFSa II. S. 147.

zuversichtliche Voraussetzung, dass die Poesie unendlich viel wert sei; als ob dies eine ausgemachte Sache wäre.¹⁸⁴

Ebenso wie das Kennzeichen der Antike Freiheit und Einheit von Individualität und Allgemeinheit war, so ist das des modernen prosaischen Weltzustands Unfreiheit, wobei sich das Attribut „echt“ für die Freiheit der Antike zu dem Attribut „unecht“ für die Unfreiheit der Modernen direkt proportional verhält. Die beiden Lemmata lassen sich im *Studium*-Aufsatz in den verschiedensten Ausprägungen finden: „ächte Schönheit“ (360, 361), „ächte Kenntnis“ (363), „ächte[s] Schönheitsgefühl“ (363), „ächte Kunst“ (367); „echte Bildung“ (218, 263, 265, 286), „echte Kunst“ (224, 260, 347, 354, 356), „echte Richtung“ (237, 270, 327), „echte Originalität“ (239), „echte Geschmack“ (255, 344, 350), „echte Bedeutung“ (258), „echter Fortschritt“ (259,354), „echte Lebenskraft“ (268), „echte[r] Griechensinn“ (275, 281), „echte Griechheit“ (275), „das echte Göttliche“ (277), „echte Schöpferkraft“ (296), „echte Dichtarten“ (314, 327), „echte Empfindung“ (319), „echte Grazie“ (319), „echte[r] Scham“ (321, 322), „echte schöne Dichtkunst“ (331), „das echte Talent“ (335), „echte Befugnis“ (343), „echte[r] Sinn“ (343), „echte[r] Künstlerseelen“ (359).¹⁸⁵ Da die Moderne das, was an der Kunst nicht im Einklang mit den gegenwärtigen Sitten steht, verwirft, wünscht sich Schlegel eine Theorie, mit der es dem Kritiker gelingt, die Kunstautonomie nicht nur als Abwehr gegen die Heteronomie in der Kunst- bzw. Literaturproduktion und dem Kunsturteil durchzusetzen, sondern auch als Kritik und Poetik mit denen sie sich gegenüber außerästhetischen, von Konvention und Moral diktierten Vorurteilen, als autonom zu deklarieren vermag:¹⁸⁶

Dieser allgemeine Umriß der reinen Arten aller möglichen technischen Fehler enthält die ersten Grundlinien einer Theorie der Inkorrektheit, welche mit der

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Die Seitenzahlen beziehen sich auf KFS I.

¹⁸⁶ Vgl. KFS I. S. 263; 310; 321; „Den Gang und die Richtung der modernen Bildung bestimmen herrschende Begriffe. [...] Wie es in der modernen Masse nur wenige Bruchstücke echter sittlicher Bildung gibt, *moralische Vorurteile aber statt großer und guter Gesinnungen allgemein herrschen*: so gibt es auch ästhetische Vorurteile, welche weit tiefer gewurzelt, allgemeiner verbreitet, und ungleich schädlicher sind, als es dem ersten flüchtigen Blick scheinen möchte“; „Ehe ich diese interessante Komposition moderner Anmaßung raffinierter Mißverständnisse und barbarischer Vorurteile in ihre ursprünglichen Elemente analysiere, muß ich einige Worte über die einzig gültigen objektiven Prinzipien des ästhetischen Tadels voranschicken. Dann wird es nicht schwer sein, den subjektiven Ursprung der *konventionellen Prinzipien dieser pathetischen Satire* zu deduzieren“; „Wenn die *konventionellen Regeln* der modernen Dezenz gültige Gesetze der schönen Kunst sind, so ist die Griechische Poesie nicht zu retten, und wenn man konsequent sein will, muß man mit ihr verfahren, wie die Mönche mit den Nuditäten der Antike“. Meine Hervorhebung.

Theorie des Häßlichen zusammengenommen den vollständigen ästhetischen Kriminalkodex ausmacht, den ich bei der folgenden skizzierten Apologie der Griechischen Poesie zum Grunde legen werde.¹⁸⁷

Obwohl sich diese Theorie bei Schlegel im Zusammenhang mit der kritisch-philosophischen Autonomisierung der Kunst gegenüber außerästhetischen und von Moral und Konvenienz geleiteten Kunsturteilen der Moderne entfaltete, gibt es die Herausbildung einer Theorie des Häßlichen in rudimentärer Form bereits bei Winckelmann und Lessing, sowie, in begrenztem Umfang, auch bei Schiller und Kant.¹⁸⁸ Anders als seine Vorgänger stellte Schlegel jedoch den Anspruch an diese Theorie, sich nach ästhetisch-poetologischen und nicht nach moralisch-philosophischen Kriterien zu richten.

Da die ursprünglich als Versuch einer Rechtfertigung der Unvollkommenheit der griechischen Poesie und letztlich als Grundlage einer kritischen Theorie moderner Dichtung konzipierte Theorie des Häßlichen¹⁸⁹ am Beispiel der Aristophanischen Komödie und des *Hamlet*-Dramas, den Rezipienten durch die „sittliche Kraft“ bzw. „entbehrte Freude“ zum Übergang ins Objektive befähigen sollte, wird dieser Prozess in den folgenden Unterkapiteln nach seinen zentralen Stufen einer Analyse unterzogen. Im ersten Unterkapitel wird besondere Aufmerksamkeit der Frühphase Friedrich Schlegels gewidmet, denn in dieser sollten die Wiederherstellungsalternativen gegenüber der jeweiligen Bildung, dem jeweiligen ästhetischen Geschmack und der jeweiligen Kunst ihre endgültige Geltung als ästhetischer Imperativ, als ethisches Korrektiv und, nicht zuletzt, als Apologie der Kunst finden.¹⁹⁰ Im zweiten Unterkapitel wird Schlegels Umsetzung des Häßlichen in seinen frühen *Charakteristiken* näher beleuchtet, die einen präzisen Einblick in die praktische Anwendung seiner Theorie des Häßlichen in der Literatur- und Kunstkritik ermöglichen und im letzten Unterkapitel werden die einzelnen Stationen der Umfunktionalisierung des Häßlichen durch einen Vergleich der

¹⁸⁷ KFSa I. S. 217.

¹⁸⁸ Vgl. Schasler M.: *Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*. 2. Abt. Berlin 1872. S. 790-800.

¹⁸⁹ Schlegel versuchte sich zugleich an einer Korrektur der klassizistischen Nachahmungstheorien: Im Unterschied zu der Antike, die, laut Schlegel, am Ideal der Vollkommenheit orientiert war, bedürfen die Modernen einer „ästhetischen Theorie des Häßlichen“ nicht nur um das, was den Griechen naturgegeben war, künstlerisch zu reproduzieren, sondern, wie bereits gezeigt, um die Kunstwerke der Gegenwart nach den Prinzipien eines neuen universellen Maßstabs kritisch bewerten zu können. Vgl. Matuschek S. Ebd. 2017. S. 70-100. Hier: S. 88. Bräutigam B. Ebd. S. 32.

¹⁹⁰ Von den Leipziger Jahren (1791-1793), dem Jena-Aufenthalt (1794-1797), den Berliner Jahren (1797-1802), der Paris-Reise (1802-1808), bis zur Wiener Zeit (1808-1818) und der Rom-Reise (1819-1829). Vgl. Breuer U.: „Lebensstationen“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 2-32.

während der mittleren und der späteren Schaffensperiode entstandenen Schriften rekonstruiert. Es wird sich dabei herausstellen, inwiefern das Hässliche umfunktionalisiert wurde und inwiefern die von Schlegel umgesetzte Medium- bzw. Gegenstandswahl – wie zum Beispiel der Gemäldebeschreibung, des Reiseberichtes oder der akademischen Vorlesung – durch die neuen Kommunikationsstrategien bedingt worden ist.

2.1.1. Die Theorie des Hässlichen als ästhetischer Imperativ der Bildung

Wie bereits erwähnt wurde in Schlegels *Komödien*-Aufsatz, ebenso wie im *Studium*-Aufsatz, die Autonomie der Kunst im engen Zusammenhang mit dem Mangel an Gesetzen des „ästhetischen Tadels“ gedacht.¹⁹¹ Auf der Grundlage der Theorie des Hässlichen basiert die im *Studium*-Aufsatz von Schlegel vertretene Rechtfertigung der Unvollkommenheiten der griechischen Poesie, die mit dem Einlass des Hässlichen in die Kunst der Antike beginnt:¹⁹²

Jeder Verständige wird die *Unvollkommenheit der ältesten*, die *Unechtheit der spätesten griechischen Dichtarten*; die *kindliche Sinnlichkeit* des epischen Zeitalters, die *üppige Ausschweifung* gegen das Ende des lyrischen und besonders in der dritten Stufe des dramatischen Zeitalters, die nicht selten bittere *und gräßliche Härte* der ältern Tragödie willig eingestehen. Auf die *Schwelgerei*, die das sinnlich Angenehme, welches nur Anregung und Element des geistigen Genusses sein sollte, zum letzten Zweck erhob, folgte bald kraftlose *Gärung*, dann ruhige *Mattigkeit*, und endlich im Zeitalter der Künstelei und gelehrter Nachahmung die schwerfällige *Trockenheit* einer toten und aus einzelnen Stücken *zusammengeflickten Masse*.¹⁹³

Im Unterschied zu Autoren wie Winckelmann, Lessing und Herder, die das Hässliche in der Antike, anstatt ihm ins Auge zu sehen, vielmehr zu bewältigen versuchten, wagte

¹⁹¹ KFSa I. S. 310.

¹⁹² Vgl. Oesterle G. Ebd. 1977. S. 226. „Die Theorie des Hässlichen und Inkorrekten, der ‚vollständige ästhetische Kriminalkodex‘ wird Grundlage der ‚Apologie der griechischen Poesie‘. Sie ist in dieser Verteidigungsfunktion zwar noch klassizistische, doch schon ‚vollendete‘ Kritik und gehört daher unmittelbar zur Vorgeschichte der romantischen Kunstkritik“. Siehe dazu: *Die Griechen und Römer – Rezension in Göttinger’sche Anzeigen von Gelehrten Sachen* von K. G. Lenz. In: Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd. 3. Ebd. 2012. S. 9.

¹⁹³ KFSa I. S. 316. Meine Hervorhebung.

Schlegel das Hässliche zum „natürlichen Element“ griechischer Kunst zu erklären.¹⁹⁴ Der *Studium*-Aufsatz schließt sich diesbezüglich eng an die im *Neuen deutschen Merkur* publizierte aber bereits 1794 entstandene Abhandlung *Über die Grenzen des Schönen* (1795) an, in welcher, wie auch aus zahlreichen Stellen der Abhandlung hervorgeht, das Kunstschöne als etwas Äußerliches, rein Formales und letztlich als „indifferent gegen den Inhalt“ bestimmt wurde:¹⁹⁵

Durch Kunst allein wird der Mensch zu einer *leeren Form*; durch Natur allein wird er *wild und lieblos*. – [...] Trostlos und ungeheuer steht die Lücke vor uns: der Mensch ist zerrissen, die Kunst und das Leben sind getrennt.¹⁹⁶

Bereits in dieser „kleinen Abhandlung“, bemühte sich Schlegel „die Idee des Schönen in ihrem Zwiespalt mit dem Wesen der Kunst“ zu bestimmen und gleichzeitig die griechische Idee des Schönen in ihrer ganzen Vollständigkeit und höchsten Vollkommenheit zu begreifen. Während in der Antike der Mensch und die Natur eine vollkommene Harmonie bildeten, kann sich aus der Moderne Schlegels Ansicht nach kein Ganzes ergeben, sondern nur eine bruchartige Zerspaltung zwischen tierischer Natur und menschlicher Absicht. Außer dass er den Menschen als ein „zerrissenes Wesen“ zwischen Freiheit und Naturzwang betrachtete, bezog Schlegel in der Abhandlung erstmals Stellung gegenüber der Kunstanschauung seiner eigenen Epoche hinsichtlich der modernen Poesie, die „noch kein Ziel erreicht“ hat, da weder ihr Streben noch ihre Bildung eine bestimmte Richtung eingeschlagen haben.¹⁹⁷

Nach Auskunft der Abhandlung wird der Wert des Genusses immer größer, desto selbsttätiger der Genuss ist.¹⁹⁸ Indem die Poesie des Schlegel'schen Zeitalters das

¹⁹⁴ Oesterle G. Ebd. 1977. S. 274. „Friedrich Schlegels Anerkennung des Hässlichen in griechischen Kunstwerken macht zugleich den erweiterten Kenntnisstand der Altertumswissenschaft gegenüber Winkelmann, Mengs und Lessing geltend und hilft zugleich diese *neue Einsicht* in der Altertumswissenschaft durchzusetzen.“

¹⁹⁵ Wie z. B. in der Passage wo Schlegel den Beweis führen will, dass „das Schöne in der Kunst immer einseitig, getrennt und in seine Elemente zerspalten“ zur Erscheinung gelange. Vgl. Schasler M. Ebd. S. 786. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 42-44. „*Über die Grenzen des Schönen* [...] läßt sich als Traktat gegen die Festlegung einer ästhetischen Grenze lesen, die in den ästhetischen und poetologischen Bemühungen von Moritz und Kant, von Goethe, Schiller und Wilhelm von Humboldt gesichert worden war. [...] Bevor der Vollzug der in den frühen Schriften spekulativ postulierten Entgrenzung des Schönen in der *Lucinde* erzählt wird, eröffnet Schlegel in der Rhetorik seiner expositorischen Texte dem Postulierten eine Form“.

¹⁹⁶ KFSa I. S. 37. Meine Hervorhebung.

¹⁹⁷ KFSa I. S. 217. Ebd. S. 287; S. 290.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 37-40. „Der *Genuss hat um so mehr Wert, je selbsttätiger er ist*, je mehr er sich dem Schönen nähert, in welchem sich das Gute mit dem Angenehmen vermählt. *Er muss frei, darf nicht Mittel zu einem Zwecke* sein. Absichtlicher Genuss wäre Geschäft und nicht Genuss.“ [...] „Wie jede Kraft sich nur im freien Spiele umtreibt, so bildet sich auch der Geschmack oder das Vermögen des Schönen, nur *im freien Genusse des Schönen*“; „Es gibt drei ursprüngliche Gegenstände des Genusses: die Natur, der

„Vermögen des Schönen“ nicht im freien Genuss bildet, wird sie als „unfrei“ bezeichnet, genau deshalb, weil sie meistens nur als „Mittel zu einem Zwecke“ behandelt wird.¹⁹⁹

Befriedigung findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelös't wird; wo alle Sehnsucht schweigt. Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt! Nicht eine Fülle einzelner, trefflicher Schönheiten, aber *Übereinstimmung* und *Vollendung*, und die Ruhe und Befriedigung, welche nur aus diesen entspringen können; eine *vollständige Schönheit*, die *ganz* und *beharrlich* wäre; [...]. Die Kunst ist nicht deshalb verloren, weil der große Haufe aller derer, die nicht sowohl roh als verkehrt, die mehr mißgebildet als ungebildet sind, ihre Einbildungskraft mit allem, was nur seltsam, oder neu ist, willig anfüllen lassen, um nur die unendliche Leerheit ihres Gemüts mit irgend etwas anzufüllen; um der unleidlichen Länge ihres Daseins doch einige Augenblicke zu entfliehn.²⁰⁰

Auf der Grundlage dieser Abhandlung wird im *Studium*-Aufsatz die dualistische Unterscheidung zwischen der Natürlichkeit der antiken Bildung und der Künstlichkeit der modernen weiter verschärft:

Nur da ist das höchste Schöne möglich, wo alle Bestandteile der Kunst und des Geschmacks sich gleichmäßig entwickeln, ausbilden, und vollenden; in der *natürlichen* Bildung. In der künstlichen Bildung geht diese *Gleichmäßigkeit* durch die willkürlichen Scheidungen und Mischungen des lenkenden Verstandes unwiderbringlich verloren. An einzelnen Vollkommenheiten und Schönheiten kann sie vielleicht die freie Entwicklung sehr weit übertreffen: aber jenes höchste Schöne ist ein gewordenes *organisch gebildetes Ganzes*, welches durch die kleinste Trennung zerrissen, durch das geringste Übergewicht zerstört wird. Der künstliche Mechanismus des lenkenden Verstandes kann sich die Gesetzmäßigkeit des goldnen Zeitalters der Kunst der bildenden Natur zueignen, aber seine Gleichmäßigkeit kann er nie völlig wiederherstellen; die einmal aufgelöste elementarische Masse organisiert sich nie wieder. Der *Gipfel der natürlichen Bildung der schönen Kunst* bleibt daher für alle Zeiten das *hohe Urbild der künstlichen Fortschreitung*.²⁰¹

Wenn Schlegel aus der Abhandlung *Über die Grenzen des Schönen* (1795) die typologische Unterscheidung von Antike und Moderne übernimmt, sieht er in den Defiziten der Moderne die für die moderne Poesie bestehende Möglichkeit sich „ins

Mensch, und die Mischung beider oder die Darstellung“; „Hätte die Kunst nicht ihre eigene Gesetzmäßigkeit, wäre sie nur Natur.“ [...] „Die Liebe ist der Genuss des freien Menschen, und nur der Mensch ist ihr Gegenstand.“ Meine Hervorhebung. Ebd. S. 38-40.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ KFS I. S. 217. Hervorhebung im Original.

²⁰¹ KFS I. S. 293. Hervorhebung im Original.

Unendliche zu bessern“.²⁰² Da die Aufgabe des Kritikers moderner Poesie darin besteht, „aus dem Geist ihrer bisherigen Geschichte zugleich auch den Sinn ihres jetzigen Strebens, die Richtung ihrer ferneren Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden“, benötigt er eine Bildung, welche die in seiner eigenen zerrissenen Natur entstandenen Trennungen überbrücken kann.²⁰³

Während die griechische Schönheit als ein Gemeingut des öffentlichen Geschmacks und als Geist der ganzen Masse angesehen wurde, könne es in der Moderne, Schlegels Ansicht nach, keinen öffentlichen Geschmack geben, da es keine öffentliche Sitte gab:

Aber die natürliche Entwicklung konnte keine notwendigen Stufen der Bildung überspringen, und nur allmählig fortschreiten. Auch das war natürlich, ja notwendig, daß die Griechische Poesie von dem höchsten Gipfel der Vollendung in die tiefste Entartung versank. Der Trieb nämlich, welcher die Griechische Bildung lenkte, ist ein mächtiger Bewegter, aber ein blinder Führer. Setzt eine Mannigfaltigkeit blinder bewegender Kräfte in freie Gemeinschaft, ohne sie durch ein vollkommnes Gesetz zu vereinigen: sie werden sich endlich selbst zerstören. So auch freie Bildung: denn hier ist in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen, weil der zusammengesetzte Trieb eine *Mischung der Menschheit und der Tierheit* ist. Da die letztere eher zum Dasein gelangt, und die Entwicklung der ersten selbst erst veranlaßt, so hat sie in den frühern Stufen der Bildung das Übergewicht.²⁰⁴

Die Entzweiung von „Menschheit und Tierheit“ spiegelt sich nach Schlegels Ansicht am deutlichsten in der Darstellung des modernen Kunstwerks wieder. Bei der Darstellung des Schönen im engeren Sinne, oder der Erscheinung einer endlichen Mannigfaltigkeit in einer bedingten Einheit, gewinnt das Übel der physischen Natur das Übergewicht, wodurch die Sinnlichkeit angespannt und gleichzeitig die Sittlichkeit beleidigt wird. Dem Schönen im engeren Sinne setzt sich die „dürftige Verwirrung“, d. h. der chaotische Zustand der Moderne entgegen.²⁰⁵ Wie bereits am Beispiel der ästhetischen Heteronomie gezeigt, wird dieser von einer „gemeineren Kunst“

²⁰² Ebd. S. 253. „Da alle Größen ins Unendliche vermehrt werden können, so ist klar, warum auf diesem Wege nie eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann; warum es kein höchstes Interessantes gibt. Unter den verschiedensten Formen und Richtungen, in allen Graden der Kraft äußert sich in der ganzen Masse der modernen Poesie durchgängig dasselbe Bedürfnis nach einer vollständigen Befriedigung, ein gleiches Streben nach einem absoluten Maximum der Kunst.“ Vgl. Matuschek S. Ebd. 2017. S. 70-100. Hier S. 75.

²⁰³ KFSA I. S. 224.

²⁰⁴ KFSA I. S. 316. Meine Hervorhebung.

²⁰⁵ KFSA I. S. 312. „Dürftige Verwirrung ist also dem eigentlichen Schönen im engeren Sinne entgegengesetzt. Das Schöne im engeren Sinne ist die Erscheinung einer endlichen Mannigfaltigkeit in einer bedingten Einheit.“

ausgelöst.²⁰⁶ Aus dem zerspaltenen Wesen des Menschen wird von Schlegel die Geschichte als ein Bildungsprozess abgeleitet, in welchem die „Wechselbestimmung“ der Herrschaft der Natur über die Freiheit, bei den Griechen, zu derjenigen der Freiheit über die Natur, in der Moderne, fortschreitet.

In *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* (1795) sind die Stellen aufgenommen, die in einem direkten Zusammenhang mit der im *Studium*-Aufsatz entwickelten Problematik stehen. Die zweifache Konstruktion der Bildung wird hier in zwei verschiedenen Systemen entwickelt: Während die natürliche Bildung ein ‚System des Kreislaufs‘ bewirkt, veranlasst die künstliche Bildung ein ‚System des unendlichen Fortschreitens‘.²⁰⁷ Während der Prozess „natürlicher Bildung“ die griechische zur ästhetischen Vollkommenheit führt, steht die moderne im Zeichen „künstlicher Bildung“.²⁰⁸ Und nicht zuletzt, während der aus Menschheit und Tierheit zusammengesetzte Trieb im ersten Beispiel als ein „mächtiger Bewegter, aber ein blinder Führer“ der Bildung bezeichnet wird, wird er in letzterem hauptsächlich vom Verstand verkörpert. Die beiden Systeme greifen insofern ineinander, als es durch das System der unendlichen Fortschreitung möglich wird, die alte Geschichte zu einem vollständigen Ganzen zu machen.²⁰⁹

Im Februar 1796 erläutert Schlegel den Unterschied zwischen Menschheit und Tierheit am Beispiel des Schmerzzustands:²¹⁰

²⁰⁶ KFSA I. S. 218. „Aber überall, wo echte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine andere Reize kennt, als niedrige Üppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bei stetem Wechsel des Stoffs bleibt ihr Geist immer derselbe: verworrene Dürftigkeit“.

²⁰⁷ Diese Abhandlung konnte Schlegel nicht veröffentlichen. Hier geht es darum den reinen Wert der Altphilologie im Verhältnis zur Historie und Wissenschaft zu bestimmen. KFSA I. S. 631. Siehe auch KFSA I. S. 207. Aus der *Vorrede*: „Es geht um den 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 wiederherzustellen“.

²⁰⁸ Daraus entwickelte Schlegel seine Konzeption in welcher die „natürliche Bildung“ notwendig in „künstliche“ übergeht: „Im ersten Fall“, erklärt Schlegel, „ist der erste ursprüngliche Quell der Tätigkeit ein unbestimmtes Verlangen, während er „im letztern“ ein bestimmter Zweck ist. Vgl. KFSA I. S. 631-3.

²⁰⁹ Sie unterscheiden sich aber da, wo „an die Stelle nationeller Religionen eine universelle“ tritt: denn der Glaube ist sowohl in der natürlichen Bildung, als Mythos, wie in der künstlichen, als Dogma, das Erste und Älteste. Vgl. Fichtes *Wissenschaftslehre* (1794): „An Realität überhaupt, sowohl die des Ich als des Nicht-Ich, findet lediglich ein Glaube statt“. Und weiter: „Nicht das Wissen ist dieses Organ; kein Wissen kann sich selbst begründen und beweisen; jedes Wissen setzt ein noch Höheres voraus, als seinen Grund, und dieses Aufsteigen hat kein Ende. Der Glaube ist es; dieses freiwillige Beruhen bei der sich uns natürlich darbietenden Ansicht, weil wir nur bei dieser Ansicht unsere Bestimmung erfüllen können; [...] Alle meine Überzeugung ist nur Glaube, und sie kommt aus der Gesinnung, nicht aus dem Verstande“. Siehe dazu: Fichte J. G. *Sämtliche Werke* I. S. 301; IV. S. 26; V. S. 182.

²¹⁰ KFSA XVIII. S. 283. An A. W. Schlegel: Februar 1796.

Es ist nicht bloß Leiden, welches mich rührt und interessiert, sondern Wehmuth, deren das Tier nicht fähig ist, mit Thätigkeit und Genuss *gemischter Schmerz*.

So bald nun aber ein leidenschaftlicher Zustand und dessen Äußerung dauernd gemacht werden soll, so ist zuförderst nöthig dass die ganze Masse der Empfindung sinnlich *begränzt wird*, und da sie zu groß ist, um zugleich gefaßt oder gegeben zu werden, durch gleiche (aber nicht durch den Verstand sondern durch die Sinne an einem gegebenen Eindruck) Einschnitte wieder *in kleinere Massen sinnlich getheilt* wird. [...]

Überdem gehört ein revolutionäres Genie dazu, um den politischen Geist der Alten zu verstehen. Ein Neumodischer, Moderner – Ein Konterrevolutionär wie Du nennst unsre (mich und Karoline) Mitbürger – Triste. Du magst wohl selbst ein Trister sein. *Was bist du denn am Ende Mensch? Ein Poet, nemlich ein Moderner.*²¹¹

In der natürlichen Bildung der griechischen Antike, wo die Voraussetzung für das Ganze in der Einheit bestand, war „der erste ursprüngliche Quell der Tätigkeit ein unbestimmtes Verlangen“, während der Verstand „nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung“ war.²¹² Der zusammengesetzte Trieb war demnach der „unumschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung“.²¹³ Im Unterschied zur modernen hat die antike Poesie, Schlegels Ansicht nach, die „letzte Gränze der natürlichen Bildung der Kunst und des Geschmacks“ bereits erreicht.²¹⁴

Goldnes Zeitalter heißt dieser Zustand, wenn er einer ganzen gleichzeitigen Masse zukommt. Der Genuß, welchen die Werke des goldnen Zeitalters der Griechischen Kunst gewähren, ist zwar eines Zusatzes fähig, aber dennoch ohne Störung und Bedürfnis – *vollständig* und *selbstgenugsam*. Ich weiß für diese Höhe keinen schicklicheren Namen als das höchste Schöne. Nicht etwa ein Schönes, über welches sich nichts schöneres denken ließe; sondern das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird: *das Urbild der Kunst und des Geschmacks.*²¹⁵

In der künstlichen Bildung der Moderne dagegen wird die natürliche Freiheit „ihrer Entwicklung gehemmt und die Richtung der Natur verrückt“, so dass das Schöne als die

²¹¹ KFSA XVIII. Ebd. Meine Hervorhebung. Siehe dazu: Bohrer K. H. Ebd. 1978 „Die Empfindung des Schmerzes ist ein Akt des Bewußtseins selbst“. S. 417. Vgl. Scarry E.: *Der Körper im Schmerz*. Frankfurt a.M. 1992: „Der körperliche Schmerz ist nicht nur resistent gegen Sprache, er zerstört sie; er versetzt uns in einen Zustand zurück, in dem Laute und Schreie vorherrschten, derer wie uns bedienten, bevor wir sprechen lernten“. S. 13.

²¹² Vgl. KFSA I. S. 230.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Erst durch die Idealisierung der Antike, die zugleich als Therapeutikum der Moderne dient, und die Temporalisierung ihrer Gegensätze, findet die geschichtsphilosophische Schlichtung der Querelle statt. KFSA I. S. 287. „Diese letzte Gränze der natürlichen Bildung der Kunst und des Geschmacks, diesen höchsten Gipfel freier Schönheit hat die Griechische Poesie wirklich erreicht“.

²¹⁵ Ebd. 287-288. Hervorhebung im Original.

Befriedigung des reinen Triebes nicht mehr durch „unmittelbaren Genuss“ erfasst werden kann.²¹⁶ Verdeutlichen lässt sich dieses Hemmungsverfahren am Beispiel der „ältesten modernen Poesie“ oder an Dantes „kolossalische[m] Werk“, in welchem sich Schlegels Ansicht nach eine Andeutung vom künftigen Zustand der Moderne zum ersten Mal deutlich abzeichnet. Dieses dient gleichzeitig als Vorschein eines künftigen Zustands der Wiedererlangung jenes im griechischen Urbild fixierten höchsten Gipfels der Schönheit.²¹⁷

Durch diese literaturgeschichtliche Unterscheidung glaubte Schlegel auch den Schlüssel für die von Winckelmann erkannte absolute Verschiedenheit von Antike und Moderne gefunden zu haben: Während die antike und die moderne Bildung in der griechisch-römischen Antike ihr „relatives Maximum“ erreicht haben, strebt die Geschichte aufgrund ihrer durch Freiheit charakterisierten künstlichen Bildung auf ein „absolutes Maximum“ zu in Form eines „bedingte[n] relative[n] Maximums“.²¹⁸

Da, wie gezeigt, die allgegenwärtige Charakterlosigkeit in der Moderne als Resultat mangelnder Bildung beurteilt wird, fordert Schlegel die Notwendigkeit einer ästhetischen Theorie für die Moderne, der sie bedürfe, um sich bewusst machen zu können, dass das, was den Griechen naturgegeben war, d. h. die „vollkommene Schönheit“, in der Gegenwart noch erreicht werden müsse.²¹⁹ Auf der Suche nach einer Grundlage, auf der sich die Gegenwart besser verstehen lässt, zeichnete sich Schlegels Ausdruck durch Engagement aus, nicht nur weil er ein besseres Selbstverständnis seiner Gegenwart herbeiführen wollte, sondern vor allem, weil er durch das Studium der Antike die „notwendige[n] Bedingungen“ für ein angemessenes Zukunftsverständnis freizulegen glaubte.²²⁰

²¹⁶ KFSa I. S. 636-37.

²¹⁷ KFSa I. S. 232. „Das kolossalische Werk des Dante, dieses erhabne Phänomen in der trüben Nacht jenes eisernen Zeitalters, ist ein neues Dokument für den künstlichen Charakter der ältesten modernen Poesie“. In der selben Passage des *Studium*-Aufsatzes wird der Reim als Kennzeichen der ursprünglichen Künstlichkeit ästhetischer Bildung bezeichnet: Indem viele Tierarten stets dasselbe Geräusch wiederholen, um der Welt ihre Identität bekannt zu machen, so macht „die tönende Charakteristik“ des Reims „das musikalische Portrait einer Organisation“ individuell.

²¹⁸ KFSa I. S. 288. „Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes relatives Maximum, ein unübersteigliches fixes Proximum“. Ebd. S. 634.

²¹⁹ Vgl. KFSa I. S. 222. „Charakterlosigkeit scheint der einzige Charakter der modernen Poesie, Verwirrung das Gemeinsame ihrer Masse, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Geschichte und Skeptizismus das Resultat ihrer Theorie“. Vgl. S. 321. „Die Erscheinung des Schlechten ist häßlich, und wesentliche ästhetische Sittlichkeit (Sittlichkeit überhaupt ist das Übergewicht der reinen Menschheit über die Tierheit im Begehungsvermögen) ist daher ein notwendiger Bestandteil der vollkommenen Schönheit“. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 33.

²²⁰ Vgl. KFSa XVIII. S. 271-2. „Meine Abhandlung *Studium*-Aufsatz handelt davon, dass man die griechische Poesie studieren soll. Sie ist für Künstler, Kenner, Liebhaber und Philosophen bestimmt. Für

Bei den Vorbildern der Antike, die die „schöne Kunst“, vor dem Hintergrund einer natürlichen Bildung in einem natürlichen Zustand produzierten, glaubte Schlegel die „technische[n] Gesetze“ gewinnen zu können, die in der chaotischen Verwirrung der Moderne, der Unsittlichkeit und einer interessant-reizenden Kunst eingeschrieben sind, und, nicht zuletzt, daraus eine ästhetische Bildung herauszuarbeiten zu können, in welcher „ein großes Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen“ zuerst bewertet, kritisiert und danach öffentlich anerkannt werden könnte:²²¹

Erst wenn die Gesetzmäßigkeit der ästhetischen Kraft durch eine *objektive Grundlage und Richtung* gesichert sein wird, kann die ästhetische Bildung durch Freiheit der Kunst und Gemeinschaft des Geschmacks durchgängig durchgreifend und öffentlich werden. Ächte Schönheit muß erst an recht vielen einzelnen Punkten feste Wurzel gefaßt haben, ehe sie sich über die ganze Fläche allgemein verbreiten, ehe die moderne Poesie die zunächst bevorstehende Stufe ihrer Entwicklung: die durchgängige Herrschaft des Objektiven über die ganze Masse; erreichen kann.²²²

Indem die Gesetzmäßigkeit ästhetischer Bildung als Folge einer „ästhetischen Revolution“ gedacht wird, muss diese nach Schlegels Ansicht zuerst von der Majorität der öffentlichen Meinung anerkannt werden, denn „nur durch Objektivität kann die Theorie ihrer Bestimmung entsprechen“.²²³

Dieses Bildungsmodell erinnert an das Verfahren der Versetzung eines politischen Denkmodells in die Sphäre ästhetischer Bildung, das eine Wiederherstellung schöner Kunst und gleichzeitig einer republikanischen Kultur nach dem Vorbild der Antike fordert:²²⁴

Eine vollkommene ästhetische Gesetzgebung würde das erste Organ der ästhetischen Revolution sein. Ihre Bestimmung wäre es, die blinde Kraft zu lenken, das Streitende in Gleichgewicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der ästhetischen Bildung eine feste Grundlage, eine sichere Richtung und eine

den eigentlichen Gelehrten wird sehr wenig darin seyn“. An A.W. Schlegel: Dresden, 15. Januar 1796. Vgl. Matuschek S. 2016. S. 70-100. Hier S. 81.

²²¹ KFSa I. S. 241.

²²² KFSa I. S. 360. Meine Hervorhebung. Die laut Schlegel „notwendigen Bedingungen“ aller menschlichen Bildung sind: „Kraft, Gesetzmäßigkeit, Freiheit und Gemeinschaft“.

²²³ KFSa I. S. 272. Der Weltrepublik entspricht im *Studium*-Aufsatz die zur öffentlichen Meinung gewordene objektive Schönheit. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 71. „Am Ende des Aufsatzes bestimmt Schlegel den Revolutionsvorgang als ein Geschehen, für das die Akteure, weil es menschliche Willkür, Berechnungen und Planbarkeit übersteigt, ohne Verantwortung bleiben können. Die Revolution ist ein geniales Kunststück. Als solches steht sie jenseits von gut und böse, verhindert die Zurechenbarkeit von Verdienst und Schuld.“

²²⁴ Vgl. Siehe dazu: G. Oesterle. Ebd. S. 217-97. „F. Schlegel hat im *Studium*-Aufsatz die Aufhebung der hässlichen modernen Kunst im Zusammenhang mit einer politischen Formveränderung gedacht die eine Wiederherstellung republikanischer Kultur und schöner Kunst ermöglicht“; „Schlegel dachte sich die Restitution des Kunstideals in der Zukunft allein als Wiederherstellung der Antike“.

gesetzmäßige Stimmung zu erteilen. [...] *Eine vollendete ästhetische Theorie würde aber nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung sein, sondern auch durch die Vertilgung schädlicher Vorurteile die Kraft von manchen Fesseln befreien, und ihren Weg von Dornen reinigen. Die Gesetze der ästhetischen Theorie haben aber nur insofern wahre Auktorität, als sie von der Majorität der öffentlichen Meinung anerkannt und sanktioniert worden sind.*²²⁵

Im *Studium*-Aufsatz wird in diesem Sinne behauptet, dass, die ästhetische Beurteilung die Bildung des Geschmacks „isoliert“, während es der politischen Würdigung gelingt das Ganze der menschlichen Bildung zu erfassen:

Die *politische Beurteilung* ist der höchste aller Gesichtspunkte: die untergeordneten Gesichtspunkte der moralischen, ästhetischen und intellektuellen Beurteilung sind unter sich gleich. Die Schönheit ist ein ebenso ursprünglicher und wesentlicher Bestandteil der menschlichen Bestimmung als die Sittlichkeit. Alle diese Bestandteile sollen unter sich im Verhältnisse der Gesetzesgleichheit (Isonomie) stehn, und die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbständigkeit (Autonomie). [...]. Es ist *die Bestimmung des politischen Vermögens*, die einzelnen Kräfte des ganzen Gemüts, und die Individuen der ganzen Gattung zur Einheit zu ordnen. Die *politische Kunst* darf zu diesem Zwecke die Freiheit der Einzelnen beschränken, ohne jedoch jenes konstitutionelle Grundgesetz zu verletzen; aber nur unter der Bedingung, daß sie die fortschreitende Entwicklung nicht hemmt, und eine künftige vollendete Freiheit nicht unmöglich macht.²²⁶

Das Problem besteht darin, dass die „politische Kunst“ die Individuen nicht einfach zur Einheit ordnen kann, ohne dass sie das von der Majorität öffentlicher Meinung anerkannte Gesetz verletzt.²²⁷ Sowohl im *Studium*-Aufsatz als auch in dem kurz danach verfassten *Versuch über den Begriff des Republikanismus* (1796) versuchte Schlegel, die Moderne und die Antike unter dem dreiteiligen Schema eines ‚ästhetisch-politischen Imperativs‘ zu betrachten, der sich nach den Idealen der Einheit, Gesetzesgleichheit und Gemeinschaft verwirklichen sollte.²²⁸ Im Unterschied zur griechischen Republik, konnten Schlegels Ansicht nach diese Ideale nur durch eine „ins Unendliche

²²⁵ KFSA I. S. 272. Meine Hervorhebung.

²²⁶ KFSA I. S. 324.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Vgl. KFSA VII. S. 11-25. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 62. „Weder die politische Revolution noch die durch diese Revolution herbeigeführte neue politische Form sind konstitutive Voraussetzungen für die ästhetische Revolution.“

fortschreitende“ Approximation als realisierbar konzipiert werden, einzig unter der Bedingung, dass sie zuvor in einer Theorie fixiert worden sind.²²⁹

Im *Versuch über den Begriff des Republikanismus* wird die Problematik des Fortschritts aufgegriffen, die die Möglichkeit seiner empirischen Überprüfbarkeit in der Realisierung republikanischer Verhältnisse betrifft. Mit dem Begriff „politisch“ sind demnach nicht nur der Staat und die bürgerliche Gesellschaft gemeint, sondern auch die Sitten und die Bildung.²³⁰ Während sich Schlegel mit dem höchsten politischen Maximum hauptsächlich auf das Absolute bezog, das in einem Maximum von Freiheit, Gleichheit und Gemeinschaft unter den Menschen bestehen sollte, zielte er mit dem ästhetischen Imperativ auf das höchste Schöne als das Maximum in der Kunst ab.²³¹

Im Unterschied zur antiken Kunst, die ein „Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit“ oder „das höchste Schöne“ bereits erreicht hat, wird in der steten Entwicklung der als „unendlich perfektibel“ konzipierten modernen Kunst kein absolutes Maximum mehr möglich, sondern nur ein bedingtes relatives Maximum bzw. ein „unübersteigliches fixes Proximum“.²³² Die künstliche Bildung kann nur deshalb zu einer Gesetzgebung, einer dauerhaften Vervollkommnung sowie einer endlichen, vollständigen Befriedigung führen, weil dieselbe Kraft, welche das Ziel des Ganzen bestimmt, hier zugleich auch die Richtung der Laufbahn bestimmt, die die einzelnen Teile „lenkt und ordnet“.²³³

²²⁹ Vgl. KFSa VII. S. 12. „Die bürgerliche Freiheit ist eine Idee, welche nur durch eine ins Unendliche fortschreitende Annäherung wirklich gemacht werden kann“. Der von den Zensurbehörden abgelehnte *Versuch über den Republikanismus*, der von der kantischen Abhandlung *Zum ewigen Frieden* veranlasst und für das *Philosophische Journal* Niethammers verfasst worden ist, erschien in Reichardts *Deutschland*. Das „von der Majorität der öffentlichen Meinung anerkannte Gesetz“ steht hier für den allgemeinen Willen des Republikanismus oder der als demokratisch konzipierten Gesellschaft. Ein abgeschlossenes System wurde von Forster abgelehnt, sofern ihm die „Idee des Unverbesserlichen“ zu Grunde lag. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 72. Schlegel lehnt im Republikanismus-Aufsatz den teleologischen Naturbegriff Kants ab, weil dieser die vorhandene Wirklichkeit im Hinblick auf die sie überwindenden Zwecke legitimiert, statt den Fortschritt an die postulierte Moralität – die „innere Entwicklung der Menschheit“ und die Fortschrittsphilosophie an die „Prinzipien der politischen Bildung“ zu binden. Vgl. KFSa VII. S. 23

²³⁰ Sowohl die *Republikanismus*-Abhandlung als auch der *Studium*-Aufsatz vergleichen die Gegenwart mit dem Imperativ „Gemeinschaft der Menschheit soll sein, oder das Ich soll mitgeteilt werden.“ Vgl. KFSa VII. S. 15. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 72.

²³¹ Es handelt sich um einen Imperativ, der ein Realitätspostulat enthält und der Kontinuität fordert. Vgl. Bräutigam B. Ebd. 1986. S. 7; S. 39.

²³² KFSa I. S. 252; KFSa I. S. 288. „Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes relatives Maximum, ein unübersteigliches fixes Proximum“. Ebd. S. 634.

²³³ KFSa I. S. 324.

In der wenig später verfassten *Vorrede* zum *Studium*-Aufsatz wird der ästhetische Imperativ als ein absoluter Wert und eigentliches Ziel „echter Bildung“ für die Begründung einer „angewandten Poetik“ eingesetzt.²³⁴

Denn der ästhetische Imperativ ist absolut, und da er nie vollkommen erfüllt werden kann so muss er wenigstens durch die endlose Annäherung der künstlichen Bildung immer mehr erreicht werden. Nach dieser Deduktion, welche *eine eigne Wissenschaft, die angewandte Poetik* begründet, ist das Interessante dasjenige, was provisorischen ästhetischen Wert hat. [...] Immer aber hat das Interessante in der Poesie nur eine provisorische Gültigkeit, wie die despotische Regierung.²³⁵

Schlegel aktualisiert in seinen Studien die von ihm herausgearbeiteten Kunstauffassungen, um sie erneut an der modernen Poetik zu orientieren, d. h. an einer Poetik die es damals nicht gegeben hat. Ihm geht es aber nicht nur um ein Bildungsverfahren, das die harmonische Entfaltung aller Vermögen des Menschen garantieren kann, sondern, indem er auf der Grundlage einer „vollkommenen Gesetzgebung“ besteht,²³⁶ um die Fixierung eines kritischen Organs, in welchem sowohl die „Postulate der ästhetischen Revolution“, d. h. die „ästhetische Kraft“ und die „Moralität“ ihren Platz finden können, ohne sich wechselseitig abzuschaffen.²³⁷

Die Theorie des Hässlichen wird in diesem Zusammenhang zum ersten Mal als das notwendige Moment der Idee der Schönheit und gleichzeitig als wesentlicher Bestandteil für die Konkretisierung ihres Ideals konzipiert. Als „leerer Schein“ im Element eines „reellen physischen Übels“, tritt das Hässliche erstmals bei Schlegel „ohne moralische Realität“ auf, wobei die notwendige Bedingung dafür in einer „getäuschten Erwartung“ sowie einem „erregten und dann beleidigten Verlangen“ besteht.²³⁸ Die Dualität zwischen dem ‚Einzelnen‘ der „charakteristischen Elemente“, und dem Allgemeingültigen der ‚Objektivität‘, wird bei Friedrich Schlegel als das „gesetzmäßige Verhältnis“ bestimmt, das nur dann ‚frei‘ heißen kann, wenn es vor lauter Allgemeinheit sein Charakteristisches nicht aus den Augen verliert und letztendlich gemein wird. Da die griechische Dichtung nie „interessante Menschen“, sondern „allgemeingültige“ Charaktereigenschaften zum Thema hatte, wird in diesem

²³⁴ KFSa I. S. 214.

²³⁵ Ebd. Meine Hervorhebung.

²³⁶ KFSa I. S. 272.

²³⁷ Vgl. KFSa I. S. 271.

²³⁸ KFSa I. S. 313. „Die Stufe der Hässlichkeit hängt von der *intensiven Quantität des Triebes*, welchem widersprochen wird, ab. Die notwendige Bedingung des Hässlichen ist eine getäuschte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen.“

Zusammenhang zwischen dem Allgemeinen, das zum Banalen tendiert, und dem Allgemeingültigen, das auf ideale Weise objektiv ist, differenziert.²³⁹ Denn, „erst wenn die Gesetzmäßigkeit der ästhetischen Kraft durch eine objektive Grundlage und Richtung gesichert sein wird“, kann, laut Schlegel, „die ästhetische Bildung durch Freiheit der Kunst und *Gemeinschaft des Geschmacks* durchgängig durchgreifend und *öffentlich* werden“.²⁴⁰

Das Gebiet des Hässlichen hat sich bei Schlegel als so mannigfaltig erwiesen, dass es der Welt des Schönen als symmetrisches Gegenbild gegenüberstehen kann. Im Folgenden wird ein Versuch unternommen, die Bestimmung des Hässlichen bei Schlegel als unverzichtbaren Bestandteil für die Wiederherstellung des modernen Geschmacks sowie als das für die angewandte Poetik notwendige Moment autonomer Kunst zu erörtern, wobei dem in der „sittlichen Kraft“ bzw. „entbehrten Freude“ von Schlegel theoretisch fixierten Übergang ins Objektive am Beispiel des *Hamlet*-Dramas einerseits und der Aristophanischen Komödie andererseits besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.

2.1.2. Die Theorie des Hässlichen als ethisches Korrektiv des Geschmacks

Wie bereits gezeigt lautet die frühe These Friedrich Schlegels, dass die gegenwärtige „Philosophie des Geschmacks“ insofern „unvollständig und lückenhaft“ sei, als es „noch nicht einmal einen namhaften Versuch einer *Theorie des Hässlichen* gibt“.²⁴¹ Seine These zeigt die Notwendigkeit, die Positionen jener Zeit aufeinander zu beziehen. Die im *Studium*-Aufsatz eingeleitete Polemik scheint sich gegen die Modernen zu richten, denen es an objektiven Prinzipien des ästhetischen Tadels mangelt: „Das gewöhnliche Urteil, Shakespeares Inkorrektheit sündige wider die Regeln der Kunst, ist,

²³⁹ Indem es „für jede individuelle Empfänglichkeit eine bestimmte Grenze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung“ gibt, „jenseits welcher die Besonnenheit aufhören würde“, kann in den Augen Schlegels sowohl im Häßlichen als auch im Schönen nur ein „subjektives“ Maximum erreicht werden. KFSa I. S. 45. *Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern*. Siehe auch: Matuschek S. Ebd. S. 78.

²⁴⁰ Vgl. KFSa I. S. 360.

²⁴¹ KFSa I. S. 310-311. „Wie unvollständig und lückenhaft unsre Philosophie des Geschmacks und der Kunst noch sei, kann man schon daraus abnehmen, daß es noch nicht einmal einen namhaften Versuch einer *Theorie des Häßlichen* gibt“. Hervorhebung im Original.

um wenig zu sagen, sehr voreilig, so lange noch gar keine objektive Theorie existiert“.²⁴²

„Es ist wahr“ könnte man denken, „eine uralte Tradition sagt, und wiederholt noch immer, die Nachahmung der Griechen sei das einzige Mittel, echte schöne Dichtkunst wiederherzustellen. Eine lange Erfahrung hat sie durch die vielfältigsten, sämtlich mißglückten Versuche widerlegt.

[...]

Die Schuld liegt nicht an der Griechischen Poesie, sondern an der *Manier und Methode der Nachahmung*, welche notwendig einseitig ausfallen muß, solange nationale Subjektivität herrscht, solange man nur nach dem Interessanten strebt. Nur der kann die Griechische Poesie nachahmen, der sie ganz kennt. Nur der ahmt sie *wirklich* nach, *der sich die Objektivität der ganzen Masse*, den schönen Geist der einzelnen Dichter, und den vollkommenen Stil des goldenen Zeitalters zueignet.²⁴³

Zur notwendigen Bedingung, die Gegenwartspoesie besser verstehen zu können, wird das Studium der klassischen Poesie erklärt, das im Gegensatz zur Nachahmung und ihren Methoden eine Distanzierung von der normativ-klassizistischen Tradition in der Nachfolge Winckelmanns (1717-1768) impliziert.²⁴⁴ Obwohl von Winckelmann wichtige Anregungen für Schlegels eigene Studien zur Antike ausgegangen waren, ging es diesem hauptsächlich darum, das Potential seiner Studien im Kampf gegen die Depravation des modernen Geschmacks nutzbar zu machen.

Im Anschluss an Winckelmann wurde bei Schlegel die Geschichte der griechischen Poesie als vollständige Naturgeschichte des Schönen sowie als wissenschaftlich vermittelte Kunstkennerchaft zu einem wesentlichen Moment der Kunstproduktion aufgewertet. Die im *Studium*-Aufsatz entworfene Theorie sollte in diesem Sinne ein Versuch sein, zu beweisen, dass das Studium der Griechen gleichwohl „eine notwendige Pflicht“ aller Liebhaber der Schönheit sowie aller Kunstkritiker sei:

Es wäre eigentlich ihre [der Theorie] große Bestimmung, dem verderbten Geschmack seine verlorene Gesetzmäßigkeit, und der verirrtten Kunst ihre echte Richtung wiederzugeben. Aber nur wenn sie allgemeingültig wäre, könnte sie

²⁴² KFSA I. S. 249. Im Hinblick auf den Geschmack denkt Schlegel an den Verfasser der Programmschrift, die er seinen Lesern als die Vorstufe zur objektiven ästhetischen Theorie eines Organs für die kulturelle Revolution in Deutschland zu erkennen gegeben hat. Siehe dazu: Bräutigam B. Ebd. S. 63.

²⁴³ KFSA I. S. 330. Meine Hervorhebung.

²⁴⁴ Wie bereits gesehen führt Schlegels Kritik der klassizistischen Nachahmung und ihrer Methoden ihn nicht zu einer Ablehnung der Nachahmung, sondern zu deren Korrektur. KFSA I. S. CXXVII. Vgl. Brinkmann R.: „Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen“. In: *DVjs* 32, (1958), S. 344-371. Hier S. 353.

allgemeingeltend werden, und von einer kraftlosen Anmaßung sich zum Range einer wirklichen öffentlichen Macht erheben.²⁴⁵

Im Unterschied zu Winckelmann, der die reine Form als „Unbezeichnung“ bzw. als das, was alles Individuelle und Besondere ausschließt, bezeichnete, wurden von Schlegel die klassizistischen und metaphysischen Theorien des Schönen wegen ihrer Einflusslosigkeit auf die gegenwärtigen Künste kritisiert.²⁴⁶

Einer der ersten, der sich von den Gedanken Winckelmanns zu distanzieren versuchte, war Lessing (1729-1781), der in der Abhandlung *Laokoon* zeigen wollte, inwiefern die Dichtung geeigneteren Möglichkeiten zur Darstellung des Hässlichen besitzt als die bildende Kunst. Mit der Einführung einer kritischen Einsicht in die Unterscheidung der Gattungen machte Lessing die Gattungstheorie zur Grundlage für eine historische Rekonstruktion der Kunst und der Literatur.²⁴⁷ In *Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) wird das Hässliche in Bezug auf seine Darstellung in den verschiedenen Künsten reflektiert, wobei gegen Winckelmanns *Laokoon*-Deutung, in deren Zentrum die „Ausparung eines Schreiens“ stand, hauptsächlich deshalb polemisiert wird, weil die ‚Milderung der Ausdrucks‘ in der *Laokoon*-Gruppe anstatt auf ethische Gründe, eher auf die Kunstgesetze zurückzuführen ist.²⁴⁸

Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie *Schönheit und Schmerz zugleich* zeigte; nun ist es eine *hässliche, eine abscheuliche Bildung* geworden, von der man gerne sein Gesicht verwendet [abwendet], weil der Anblick des Schmerzens Unlust erregt, ohne dass die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das *süße Gefühl des Mitleids* verwandeln kann.²⁴⁹

Im Unterschied zur „Erscheinung des Schlechten“, die „häßlich“ wirkt, weil sie das Übergewicht der Tierheit über die Menschheit darstellt, handelt es sich nach Lessing um

²⁴⁵ KFSA I. S. 237. Meine Klammer.

²⁴⁶ „Die Formschönheit soll weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sein, noch irgendeinen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücken“. Zitiert nach G. Oesterle. Ebd. S. 282.

²⁴⁷ *Laokoon* bezeichnete das Ende des „unreflektierten Gebrauchs“ des Horaz’schen Diktums *ut pictura poesis* und erzeugte ein neues Bewusstsein für die Differenz zwischen den bildenden und sprachlichen Künsten. Obwohl sie die Darstellung des Schönen in der Kunst förderte, beansprucht Lessings Schrift die Suche nach der ‚richtigen Interpretation‘ des schreienden *Laokoon*, der dem Schönheitsideal der Antike widerspricht.

²⁴⁸ Vgl. Winckelmann J. J.: *Von der Nachahmung der griechischen Werke*. Hg. v. L. Uhlig. Stuttgart 1969 (zuerst 1755). S. 43.

²⁴⁹ Nicht also, weil er ‚schlecht‘, sondern vor allem, weil er ‚häßlich‘ macht, muss der Schmerzausdruck gedämpft werden. Vgl. Lessing G. E.: *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Werke und Briefe, V, Frankfurt a. M. 1990, S. 29. Meine Hervorhebung.

eine ‚hässliche Darstellung‘, wenn man sein Gesicht von ihr abwenden will.²⁵⁰ Diese Bestimmung wird zum ersten Mal am Beispiel des *Laokoon* in Verbindung mit dem Anblick des Schmerzes gesetzt, der Unlust erregen kann.²⁵¹ Da das Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes ist, können diejenigen, die der Einbildungskraft fähig sind, beim Anblick des Laokoon diesen fast schreien hören.²⁵² Nur insofern, als sie für den Künstler brauchbar wird, kann Lessings Ansicht nach die Hässlichkeit als Wirkung einer „minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten“ aufhören *hässlich* zu sein, um als „Ingrediens“, das „gewisse vermischte Empfindungen“ mit sich bringt, verwendet zu werden. Nur in „Ermangelung rein angenehmer Empfindungen“, wird es dem Künstler möglich, das Publikum unterhalten zu können.²⁵³ Als Gegenstand einer ästhetischen Darstellung kann demnach das Hässliche bei Lessing nur dann ein Recht auf Autonomie beanspruchen, wenn es paradoxerweise nach seiner Wirkung nicht mehr hässlich wirkt; bzw. nur insofern, als das Übel für wirklich gehalten wird, können auch die Vorstellungen des Schreckens, des Mitleids, usw., Unlust erregen. Sobald die Erinnerung oder das Bewusstsein eintreten, dass es sich ‚um eine Darstellung‘ – d. h. nicht um eine ‚Szene‘ aus der Wirklichkeit – handelt, werden beide in angenehmere Empfindungen aufgelöst, wobei sogar das Hässliche schließlich als Ingrediens der Vollkommenheit rezipiert wird. Ziel dieser Theorie ist es eine Erklärung dafür zu finden, warum diese „Schmerzphänomene“, welche beim Rezipienten normalerweise Unlust auslösen, in den Künsten theoretisch mit Wohlgefallen betrachtet werden können.

Solange die praktische Umsetzung des Hässlichen als „Ingrediens“ im Sinne anderer Zwecke instrumentalisiert wird, lässt sich Schlegels Ansicht nach seine Relevanz als ästhetische Kategorie nicht von Anfang an verständlich machen. Wenn man dagegen solche externen Maßstäbe aufgibt, wie z. B. die Fixierung auf die Prämissen einer

²⁵⁰ Vgl. KFSa I. S. 321. „Die Erscheinung des Schlechten ist häßlich, und wesentliche ästhetische Sittlichkeit (Sittlichkeit überhaupt ist das Übergewicht der reinen Menschheit über die Tierheit im Begehrungsvermögen) ist daher ein notwendiger Bestandteil der vollkommenen Schönheit.“

²⁵¹ Durch die Vermittlung des Pathos können die Schmerzquanten in Qualitäten übersetzt werden. Vgl. Scarry E. Ebd. 1992.

²⁵² Schmerzausdruck negiert das feinste Ausdrucksmedium, die Sprache. Vgl. Koppenfels M.: „Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie“. In: R. Stockhammer (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M. 2002. S. 119.

²⁵³ Lessing G. E.: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Werke und Briefe, V, Frankfurt a. M. 1990, S. 132. Die „vermischten Empfindungen“ wurden bei Lessing mit dem Lächerlichen und dem Schrecklichen gleichgesetzt und am Beispiel des als hässlich dargestellten Antihelden Thersites vorgeführt, dessen Figur lächerlich wirkt, vor allem, weil der Kontrast zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit in ihr explizit widerspiegelt wird. Vgl. Pauen, M. Ebd. 2006. S. 219.

Ästhetik des Schönen, dann fallen auch die Einwände gegen Darstellungen des Hässlichen weg.²⁵⁴ Im Unterschied zu Lessing begreift Schlegel sowohl das Schöne als auch das Hässliche unter einem normativen Gesichtspunkt als „unzertrennliche Korrelaten“.²⁵⁵ Indem das Hässliche bei Schlegel als „reiner Gegensatz“ der Idee des Schönen gilt, wird es durch die ihm verborgen bleibende Affinität seiner Bestimmung mit dem Erhabenen in ein ganz anders geladenes Spannungsverhältnis eingefügt. Wenn im *Studium*-Aufsatz behauptet wird, dass sogar „in der höchsten Stufe der Hässlichkeit noch immer etwas Schönes enthalten“ sei, könnte auch umgekehrt formuliert werden, dass die höchste Stufe des Schönen ohne den Begriff des Hässlichen nicht denkbar ist.²⁵⁶

Erst durch das Hässliche, von dessen Darstellung sich der Rezipient entweder distanzieren oder seinen Blick abwenden mag, wird das Eintauchen in eine Darstellungserfahrung als wesentliches Rezeptionsmoment begreifbar, das im Beobachter durch Widerspiegelung oder Identifikation stattfindet:

Das philosophische Interesse ist von dem Grade der intellektuellen Bildung des empfangenden Subjekts abhängig, und also *lokal und temporell*. Nur die Gesinnung muß an sich so erhaben und schön, als die Bedingungen der technischen Richtigkeit erlauben, und an ihrer Stelle vollkommen zweckmäßig sein. *Die Rückkehr in sich selbst* muß durch ein vorhergegangenes *Herausgehen aus sich selbst* veranlaßt werden; die Betrachtung muß motiviert sein, und sie muß streben, den Streit der Menschheit und des Schicksals zu schlichten, und das Gleichgewicht des Ganzen zu tragen.²⁵⁷

Dieses Moment wird dort wirksam, wo der Rezipient durch die Mediennutzung in eine Räumlichkeit versetzt wird, unabhängig davon, ob es sich um Gemälde, Filme oder um andere Datenräume handelt.²⁵⁸ Durch das Ein- bzw. Auftauchen gewinnt die Darstellung des Hässlichen eine erweiterte Dimension des Authentischen oder des Wahrhaften nur insofern, als sie als solche auch vom kontemplativen Zuschauer

²⁵⁴ Die Vorstellung, dass das Hässliche angenehme Empfindungen bewirken könne, zeigt ein Dilemma, in das nicht nur die von Lessing vertretene Theorie der vermischten Empfindungen geriet. Siehe dazu: Pauen M. Ebd. S. 220.

²⁵⁵ KFSA I. S. 311. „Und doch sind das Schöne und das Häßliche unzertrennliche Korrelaten“.

²⁵⁶ KFSA I. S. 312. „Ein unbedingtes Maximum der Negation, oder das absolute Nichts kann so wenig wie ein unbedingtes Maximum der Position in irgendeiner Vorstellung gegeben werden; und in der höchsten Stufe der Häßlichkeit ist noch etwas Schönes enthalten“.

²⁵⁷ KFSA I. S. 327. Meine Hervorhebung.

²⁵⁸ Vgl. Grizelj M. Würzburg (Hg.): *Vor der Theorie: Immersion – Materialität – Intensität*. Würzburg 2014. S. 10. Mit Eintauchen oder Immersion ist „ein medial induziertes, gegebenenfalls ästhetisches Erleben“ gemeint, das „nicht nur seine Voraussetzungen unsichtbar lässt, sondern diese auch ihrer theoretischen Erfassung entzieht“.

rezipiert wird. Bei M. Schasler wird diese Dimension als „Moment der Negativität“ bezeichnet, durch welches es zum Charakteristischen kommt, „welches die Möglichkeit der Individualisation des absoluten Ideals“ enthält.²⁵⁹ Als Musterbeispiel dieses Moments gilt bei Schlegel Shakespeares „Meisterstück künstlerischer Weisheit“, nämlich der *Hamlet*, dessen philosophischer Gehalt eher die Vernunft als die sinnliche Wahrnehmung befriedigt.²⁶⁰

Wie die Natur Schönes und Hässliches durcheinander mit gleich üppigem Reichtum erzeugt, so auch Shakespeare. Keins seiner Dramen ist in Masse schön; nie bestimmt Schönheit die Anordnung des Ganzen. Auch die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von häßlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel eines andern Zwecks; sie dienen dem *charakteristischen oder philosophischen Interesse*.²⁶¹

Die „einzelnen Schönheiten“ werden in diesem Fallbeispiel im Rahmen eines „von häßlichen Zusätzen“ unfreien Desillusionsverfahrens funktionalisiert, das der Rezipient zu seiner Verzweiflung als die authentische Bewusstseinslage der Moderne erkennen soll.²⁶² Für Schlegel kann die Tragödie Shakespeares nicht zur „schönen Kunst“ zählen, „[W]er seine Poesie als schöne Kunst beurteilt, gerät nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt“.²⁶³

Sowohl die innerliche Disharmonie des jungen Schlegel als auch das Gefühl der von ihm intensiv erfahrenen Orientierungslosigkeit sind nach dem Verfahren des Ein- bzw. Auftauchens in die Charakteristik des verzweifelten Antihelden projiziert worden.²⁶⁴

Der Gegenstand und die Wirkung dieses Stücks ist die heroische Verzweiflung d. h. eine unendliche Zerrüttung in den allerhöchsten Kräften. Der Grund seines

²⁵⁹ Schasler argumentiert, „nur wenn das Moment am falschen Ort erscheint“ kann es „die Konturen des Hässlichen“ annehmen, wie z. B. „Kind und Greis bilden charakteristische Gegensätze und wenn ein charakterisierendes Moment, wie z. B. Runzeln auf ein Kind übertragen werden, so erscheinen sie hässlich, weil sie uncharakteristisch sind.“ Schasler M. Ebd. S. 795.

²⁶⁰ KFSa I. S. 247.

²⁶¹ KFSa I. S. 250. Meine Hervorhebung.

²⁶² Vgl. Lange V.: „Friedrich Schlegel's Literary Criticism“. In: *Comparative Literature* 7 (1955), S. 289-305. Hier S. 292.: „Philosophical tragedy disturbs without resorting to a vision of relief, it unsettles without catharsis; indeed, its main object is to produce in the audience a *philosophical state of doubt and unrest*.“ Zitiert nach: Bräutigam B. Ebd. S. 50.

²⁶³ KFSa I. S. 250.

²⁶⁴ Damals identifizierte sich Schlegel mit dem Helden des philosophischen Dramas, das nach der späteren Definition als ‚philosophischer‘ und ‚psychologischer‘ Roman bezeichnet wurde. Vgl. KFSa XVI. S. 114; 125. *Fragmente zur Literatur und Poesie*: (359) „Shakespeares Werke dem Wesen nach *psychologische Romane*, nur daß die Charakterdarstellung synthetisch ist; daher ein so reicher Stoff der kritischen Analyse“. (486) „*Romeo und Hamlet* sind beide = Sentimentaler Roman + philosophischer Roman“.

inneren Todes liegt in der Größe seines Verstandes. [...] Unglücklich wer ihn versteht! Unter Umständen könnte dieß Gedicht augenblicklichen Selbstmord veranlassen, bei einer Seele von dem zartesten moralischen Gefühl. Ich weiß noch was es auf mich wirkte als ich vor anderthalb Jahren es in der erbärmlichsten Vorstellung sahe. Ich war mehrere Tage wie außer mir.²⁶⁵

Obwohl Shakespeares Werke zur damaligen Zeit als der Gipfel „moderner Poesie“ geschätzt wurden, konnten, Schlegels Ansicht nach, seine Dramen nicht „als schöne Kunst“ nach antikem Maßstab beurteilt werden, da sein Werk nur selten „von hässlichen Zusätzen“ frei sei.²⁶⁶ Shakespeare scheint die Bildung des Schlegel'schen Zeitalters antizipiert zu haben, indem er die ästhetischen Vorzüge der Moderne in Gänze erfasste, und zwar in „höchster Trefflichkeit und in ihrer ganzen Eigentümlichkeit, bis auf die exzentrischen Sonderbarkeiten und Fehler“.²⁶⁷

Im ersten Abschnitt des *Studium*-Aufsatzes wird der Akzent auf den Dichter als Hauptzeugen eines krisenhaften Dichtungskonzepts gelegt, wobei Schlegel in der auf dem Rezeptionsverfahren basierenden Charakterisierung des „philosophischen Gehalts“ einen Übergangsweg sieht:²⁶⁸

Wenn hingegen *philosophischer Gehalt* in der Tendenz des Geschmacks das Übergewicht hat, und die Natur stark genug ist, auch den heftigsten Erschütterungen nicht zu unterliegen: so wird die strebende Kraft, [...], sich gewaltsam ermannen, und zu *Versuchen des Objektiven* übergehn. Daher ist der echte Geschmack in unserm Zeitalter weder ein Geschenk der Natur noch eine Frucht der Bildung allein, sondern nur unter der Bedingung großer *sittlicher Kraft* und fester Selbständigkeit möglich.²⁶⁹

Es handelt sich um „sittliche Kraft“, wenn der Rezipient, unabhängig davon ob es sich um einen Zuschauer oder einen Leser handelt, befähigt wird, durch die Darstellung und

²⁶⁵ Es handelt sich hier um die Fortsetzung der *Hamlet*-Deutung, die Schlegel am 8. November 1791, anlässlich einer Aufführung in Leipzig, begonnen hatte. Vgl. KFSa XXIII. S. 104-105. Fr. Schlegel an A.W. Schlegel: Leipzig, 19. Juni 1793. S. 103.

²⁶⁶ KFSa I. S. 250.

²⁶⁷ „Shakespeare aber ist unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Poesie überhaupt am vollständigsten und am treffendsten charakterisiert. In ihm vereinigen sich die reizendsten Blüten der Romantischen Phantasie, die gigantische Größe der gotischen Heldenzeit, mit den feinsten Zügen moderner Geselligkeit, mit der tiefsten und reichhaltigsten poetischen Philosophie. In den beiden letzten Rücksichten könnte es zu Zeiten scheinen, er hätte die Bildung unsers Zeitalters antizipiert“. Vgl. KFSa I. S. 248.

²⁶⁸ Von den Leipziger Jahren – bis auf die Veröffentlichungen im *Deutschen Museum* – wird Shakespeare als die „allgemeine Grundlage alles besser deutschen Kunstgefühls“ betrachtet. Vgl. Matuschek S. Ebd. S. 83.

²⁶⁹ Meine Hervorhebung. KFSa I. S. 253. Vgl. Der „bessere Geschmack der Modernen“ ist kein Geschenk der Natur, sondern das „selbständige Werk ihrer Freiheit“ und nur durch die *Kraft* kann es den Modernen gelingen, „die Einseitigkeit derselben zu berichtigen und die höchste Gunst der Natur zu ersetzen“. KFSa I. S. 258.

die Erkenntnis derselben, einen Ausweg aus der „Misere der Moderne“ durch den Reflexionsgehalt zu erhalten.²⁷⁰ ‚Gewaltsam‘ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass erst durch die „unter der Bedingung großer sittlicher Kraft und fester Selbstständigkeit“ stattfindende Handlung „die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal endlich ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt“.²⁷¹

Dann hat die ästhetische Bildung den entscheidenden Punkt erreicht, wo sie sich selbst überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äußere Gewalt in ihren Fortschritten aufgehalten, oder (etwa durch eine physische Revolution) völlig zerstört werden kann. [...] Dies geschieht in dem wichtigen Moment, wenn auch im bewegenden Prinzip, in der Kraft der Masse die Selbsttätigkeit herrschend wird; denn das lenkende Prinzip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbsttätig.²⁷²

Indem sich der Rezipient von der Darstellungsintensität vollkommen absorbiert fühlt, bewirkt sie in ihm zuerst ein unangenehmes Gefühl. Dadurch, dass er selbst entscheiden kann ob und wann er sich dieser Darstellung entziehen will bzw. aus ihr auftauchen will, verschafft sie ihm aber auch Freiheit. Es ist opportun an dieser Stelle darauf zu verweisen, dass Shakespeares „Inkorrektheit“ bei Friedrich Schlegel sowohl in der *Athenäums*-Periode als auch in den Wiener Jahren weiterhin als zentrale Komponente der romantischen Poesie auftritt.²⁷³

Um die Relevanz der „ästhetischen Sittlichkeit“ für die Theorie des Hässlichen bestimmen zu können, scheint es jedoch notwendig, näher auf die Charakteristik *Hamlets* einzugehen:

Zuerst wird die Seele des Hörers ganz rege gemacht durch das schaurige einer Geistererscheinung und die Schrecknisse der Hölle – Hamlets Art über die Dinge zu denken scheint mir das Hauptziel des ganzen zu seyn; diese wird immer mehr entwickelt durch mancherley Begebenheiten und *hebende Contraste* hindurch, bis die *Wirkung, die diese Denkungsart*, je deutlicher sie sich entfaltet, in dem Hörer hervorbringt, in der Scene wo die verwirrte Ophelia singt, in *Verzweiflung des Verstandes* übergeht, und nun ihren Gipfel erreicht hat.²⁷⁴

²⁷⁰ Die Charakteristik *Hamlets*, die der *Studium*-Aufsatz enthält, hatte Schlegel nach einer ersten Lektüre entworfen, von der er seinem Bruder im Sommer 1793 berichtet. Vgl. an A.W. Schlegel, 19. Juni 1793. KFSa XVIII, S. 106. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 228.

²⁷¹ KFSa I, S. 262. Siehe auch: KFSa I. S. 633.

²⁷² Ebd. S. 262.

²⁷³ KFSa I. S. 249. In den *Fragmenten zur Poesie und Literatur* (1797) und den Veröffentlichungen im *Deutschen Museum* (1812) wird Shakespeare als „die allgemeine Grundlage alles bessern deutschen Kunstgefühls“ bezeichnet, der „nicht bloß poetisches Naturgefühl, sondern auch sittliches im hohen Grade hat“. Vgl. KFSa XVI. S. 106. (267); KFSa III. S. 257.

²⁷⁴ KFSa XXIII. S. 30. F. Schlegel an A. W. Schlegel: November 1791. Meine Hervorhebung.

Da in diesem philosophischen Drama nichts „fremd, überflüssig, oder zufällig“ ist, wird es bei Schlegel zu einem der wichtigsten Dokumente „im ganzen Gebiete der modernen Poesie“, hauptsächlich, weil der Mittelpunkt im Charakter des Helden liegt.²⁷⁵

Durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edlen Natur in den *Verstand* zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein *Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen*; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen.²⁷⁶

Die „philosophische Tragödie“ wird von Schlegel als ‚didaktische Poesie‘ bestimmt. Einerseits, weil die „unaufgelöste Dissonanz“ des kontemplativen modernen Menschen, unabhängig davon, ob es sich um Zuschauer bzw. Rezipient oder Akteur bzw. Provokateur handelt, zum vollkommensten Ausdruck kommt, und andererseits, weil sich derselbe in der Dissonanz zwischen „einer denkenden und einer tätigen Kraft“ als oszillierend wiedererkennen lässt.²⁷⁷ Wenn von Schlegel behauptet wird, dass der *Hamlet* eine „idealische Poesie“ sei, deren Ziel das philosophisch Interessante bilde, dann ist damit gemeint, dass die Darstellung jenes Krisenzustands nicht so sehr beabsichtigt im Publikum dasselbe Gefühl der Verzweiflung verursachen, sondern eher es zu einem selbstbewussten Rezipienten des „sittlichen Schmerz[es]“ und gleichzeitig zum kritischen und distanzierten Betrachter des Hässlichen zu machen.²⁷⁸

Durch ein seltsames Mißverständnis verwechselt man sehr oft ästhetische Allgemeinheit mit der gebotenen Allgemeingültigkeit. Die größte Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur durch vollendete Flachheit möglich sein. Das Einzelne ist in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element des Allgemeinen.²⁷⁹

²⁷⁵ KFSa I. S. 247.

²⁷⁶ KFSa I. S. 246. Meine Hervorhebung.

²⁷⁷ KFSa I. S. 247. Die Formulierung „philosophische Tragödie“ wird im 1797 entstandenen *Vorwort* durch den Begriff „interessante Tragödie“ ersetzt.

²⁷⁸ Vgl. KFSa I. S. 311. „Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüt anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben: so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit Veranlassung und Element des sittlichen Schmerzes“.

²⁷⁹ KFSa I. S. 319. Meine Hervorhebung.

Eine entscheidende Rolle spielt an dieser Stelle der bereits erwähnte Unterschied zwischen dem „Einzelnen“, das zu den „charakteristischen Elementen“ oder der „Eigentümlichkeit“ gehört, und dem Allgemeinen, das zur „Objektivität“ gehört.²⁸⁰

Wenn das Bedürfnis *allgemeingültiger Wahrheit* Charakter des Zeitalters ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschliches Ansehn von kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig, und verjährte Vorurteile zerfallen von selbst. Dann kann die Theorie nur durch vollkommene und freie Übereinstimmung mit sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehn verschaffen, und sich zu einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. *Nur durch Objektivität* kann sie ihrer Bestimmung entsprechen.²⁸¹

Mit dem Terminus der Objektivität wird nicht auf die Nachahmung der empirischen Realität oder die Kunst hingewiesen, die die Mimesis weniger als die photographisch getreue Abbildung versteht, sondern auf eine darstellerische Nachbildung des Naturschönen, das sich als künftiges Ideal bzw. vergangenes Urbild an einer urbildhaften und idealen Wirklichkeit zu orientieren hat:

Objektivität ist der angemessenste Ausdruck für dies gesetzmäßige Verhältnis des Allgemeinen und des Einzelnen in der freien Darstellung. – Überdem ist jedes einzelne Kunstwerk zwar keineswegs an die Gesetze der Wirklichkeit gefesselt, aber allerdings durch *Gesetze innerer Möglichkeit* beschränkt. [...] Diese *technische Richtigkeit* – so würde ich sie lieber nennen als „Wahrheit“, [...] – darf im Kollisionsfalle selbst die Schönheit zwar nicht beherrschen, aber doch beschränken: denn sie ist die erste Bedingung eines Kunstwerks.²⁸²

Wenn auch durch die Metapher des „sittlichen Schmerzes“ auf die gemischte Natur des modernen Menschen und seinen krisenhaften Zustand hingedeutet wird, wird dieser zugleich als bewusstseinssteigerndes Medium verstanden.²⁸³ Da „in der gemischten Natur des Menschen die negative Beschränkung des Geistes und der positive Schmerz des Tieres innigst ineinander verschmolzen“ sind, werden vom „sittlichen Schmerz“, sowohl das unwiederherstellbare Ideal des Schönen, als auch die mit ihm verbundene Unfreiheit des modernen Menschen verkörpert.²⁸⁴

²⁸⁰ Vgl. KFSa I. S. 290; KFSa I, S. 138. *Vorrede*: „Sie [die moderne Poesie] macht nicht einmal Ansprüche auf Objektivität [objektive Allgemeinheit], welches doch die erste und Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen [künstlerischen] Werts ist, und ihr Ideal ist das Interessante d. h. subjektive ästhetische Kraft“. Siehe auch: Kluwe S. Ebd. S. 69.; Lotter K. Ebd. S. 74.

²⁸¹ KFSa I. S. 272.

²⁸² KFSa I. S. 290.

²⁸³ KFSa I. S. 311. Vgl. Bohrer K. H. Ebd. S. 417.

²⁸⁴ Vgl. KFSa I. S. 38. „Wie jede Kraft sich nur im freien Spiele umtreibt, so bildet sich auch der Geschmack oder das Vermögen des Schönen, nur im freien Genusse des Schönen“.

Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüt anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben: so ist hier ein feindseliger *Angriff auf die Sinnlichkeit* Veranlassung und *Element des sittlichen Schmerzes*. Dort erwärmt und erquickt uns reizendes Leben, und selbst Schrecken und Leiden ist mit Anmut verschmolzen; hier erfüllt uns das *Ekelhafte, das Quälende, das Gräßliche* mit Widerwillen und Abscheu. [...] Statt einer gleichmäßigen Spannung in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe wird die Teilnahme durch ein *schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen* hin und her gerissen.²⁸⁵

In der *Hamlet*-Charakteristik nähert sich die rezeptionsästhetische Funktion des Hässlichen dem Wirkungseffekt der von Burke bestimmten Kategorie des Erhabenen an, in welchem der Schmerz („pain“) den Grund der vermischten Empfindung des Frohseins („delight“) darstellt, das gegenüber dem reinen Wohlgefallen („pleasure“) des Schönen auch das Erhabene erregt.²⁸⁶

Nicht selten ist seine Fülle eine unauflösliche Verwirrung und das Resultat des Ganzen *ein unendlicher Streit*. Selbst mitten unter den heitern Gestalten unbefangener Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine *bittere Erinnerung* an die völlige *Zwecklosigkeit des Lebens*, an die *vollkommene Leerheit* alles Daseins. Nichts ist so *widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt und gräßlich*, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald es ihr Zweck dessen bedarf. Nicht selten *entfleischt er seine Gegenstände*, und *wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung moralischer Kadaver*. [...] Ja eigentlich kann man nicht einmal sagen, daß er uns zu der reinen Wahrheit führe.²⁸⁷

Wenn es den Anschein hat, dass die wirkungspoetische Ebene des *Hamlets* in Kontrast zum interesselosen Wohlgefallen steht, indem sie als korrektives Medium zugunsten der ‚Erziehung‘ des modernen Geschmacks verstanden wird, wird sie von Schlegel danach normativ ausgerichtet, freilich nur insofern, als sie den Rezipienten zur „wahren ästhetischen Sittlichkeit“ führen kann.²⁸⁸

²⁸⁵ KFSa I. S. 311. Meine Hervorhebung.

²⁸⁶ Vgl. Burke E. 1990: *A Philosophical Inquiry into The Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. Basil: J. J. Tournaisen (1792.) Burke wird von Schlegel vor allem als Autor der *Reflections on the Revolution in France* 1790 rezipiert, zu dessen Lektüre ihn im Sommer 1791 der Bruder angehalten hatte. Vgl. KFSa XXIII. S. 23. An A.W. Schlegel, 26. 08. 1791. In den *Fragmenten*, die sich aus dem Stapel von Vorarbeiten zur umfassenden „Geschichte der griechischen Dichtung“ erhalten haben, nennt Schlegel auch „Longin“ Vgl. KFSa II, 192. Vgl. Scarry E. Ebd. S. 30. „Pain“ geht auf das lat. „Poena“ oder „Strafe“ zurück. „Selbst der elementare Akt der Benennung dieses ganz und gar inneren Geschehens ist mit einem unvermittelten geistigen Sprung verbunden“.

²⁸⁷ KFSa I. S. 250. Meine Hervorhebung.

²⁸⁸ Vgl. Mennemeier F. N.: „Unendliche Fortschreitung und absolutes Gesetz. Das Schöne und das Hässliche in der Kunstauffassung des jungen F. Schlegel“. In: *Wirkendes Wort* 17 (1967), 393-409. Hier S. 404. „Sittlichkeit“ wurde als republikanisches Ideal im postrevolutionären Europa konzipiert.

Das absichtlich „Inkorrekte“ wird sowohl in einer wirkungs- als auch in einer werkpoetischen Hinsicht skizziert. Das ist nicht so sehr wegen der Milderung der *ästhetischen Heteronomie* der Fall, sondern eher um das, was bis dahin zu Unrecht als das „hässlich Verfemte“ etabliert wurde, in seinen ‚wahrhaften Zügen‘ kritisch bestimmen und praktisch umsetzen zu können.²⁸⁹ Schlegel befindet sich in diesem Zusammenhang an der Schnittstelle zwischen der Kritik moderner Kunstproduktion bzw. -rezeption und der Umsetzung seiner „angewandten Poetik“.²⁹⁰ Obwohl das Hässliche als ästhetischer Begriff spätestens seit Lessings *Laokoon* (1766) auf der Tagesordnung der Kunstphilosophie stand, hatte es erstmal Schlegel so formuliert, dass es ihm möglich war, das ihm zugehörige Prinzip ‚ästhetischer Sittlichkeit‘ zum wesentlichen Bestandteil der Schönheit und gleichzeitig zu einem Korrektiv des modernen Geschmacks zu machen.

Im letzten Teil dieses Unterkapitels wird die Bestimmung des Hässlichen bezüglich seines Ansehens in der Antike bzw. als Apologie der Kunst behandelt. Dabei wird dem *Komödien*-Aufsatz (1794) besondere Aufmerksamkeit gewidmet, in welchem die „entbehrte Freude“ als das „höchst wirksame Medium“ eine zentrale Rolle spielt die, laut Schlegel, nichts anderes als „rein-sittlicher Schmerz“ ist.²⁹¹

2.1.3. Die Theorie des Hässlichen als Apologie der Kunst

Im Unterschied zum *Studium*-Aufsatz, spielt in dem frühen Beitrag *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794) die Metapher der „entbehrte[n] Freude“ als „höchster Gegenstand der schönen Kunst“ eine zentrale Rolle.²⁹²

Moralisierung der Ästhetik und Ästhetisierung der Moral scheinen dabei Hand in Hand zu gehen. Vgl. KFSa I. S. 272. „Wo die ästhetische Bildung anarchisch geworden ist, ist es auch um die Moral schlecht bestellt“.

²⁸⁹ „Zur *Wahrheit* gehört erstens die *Tiefe* im Gegensatz zur Flachheit, dem untrüglichen Kennzeichen der Gemeinheit. Auf jene haben unsere drey Dichter gleiche Ansprüche“. Hier bezieht sich der Verfasser auf „Goethe“, Klopstock und Schiller und fährt weiter fort: „Ein höchstes lässt sich hier nicht bestimmen. Shakespeare ist unter allen Dichtern der Wahrste“. Vgl. Fr. Schlegel an Novalis: Leipzig, Ende Mai, KFSa XXIII. S. 97. Siehe auch: Adorno T. W. Ebd. 1970. S. 78.

²⁹⁰ Oesterle G. Ebd. S. 221. „Der ästhetische Begriff der Kunst und die empirische wirkliche Kunst beginnen auseinanderzutreten“; Theorien der Kunst entstehen, denen im Unterschied zur Philosophie der Kunst nun „die Kunst als das Besondere [...] Gegenstand“ wird. Vgl. Ritter J. „Ästhetik“. In: *HWPPh.*, I, S. 555.

²⁹¹ Vgl. KFSa I. S. 21.

²⁹² Vgl. KFSa I. S. 21. „Der Schmerz kann ein höchst wirksames Medium des Schönen sein; aber die Freude ist der höchste Gegenstand der schönen Kunst“.

Die Griechen hielten die Freude für heilig, wie die Lebenskraft; nach ihrem Glauben liebten auch die Götter den Scherz [...]. Sie verkündigt nicht nur Leben, sondern auch Seele. [...] Nur der Schmerz trennt und vereinzelt; in der Freude verlieren sich alle Gränzen.²⁹³

Während Friedrich Schlegel im *Studium*-Aufsatz versucht hatte, den in der Charakteristik *Hamlets* geschilderten „sittlichen Schmerz“ als „höchst wirksames Medium“ der Kunst zu erarbeiten, wird derselbe im *Komödien*-Aufsatz am Beispiel der „entbehrten Freude“ erörtert.²⁹⁴

Wie bereits von E. Behler und G. Oesterle hervorgehoben wurde, hat Schlegel die griechische Komödie als eine auf dem Dionysos-Mythos beruhende und als Kult gefeierte Gegenposition zum Platonismus bestimmt. In bewusster Abweichung von der platonischen Denkweise hat er sich jedoch auf die „geheime Feier der fremden und verborgnen Götter“, u. a. besonders des Dionysos als des Gottes der wunderbaren Fülle und ewigen Befreiung bezogen.²⁹⁵ In diesem auf bacchischen Tänzen und Gesängen beruhenden Kult des Weingottes, wo „alle Bande auch für die Sklaven gelöst waren“, wird von Schlegel eine ursprünglichere Stufe der Freude identifiziert: „Dass die Verletzung der Schranken nur scheinbar sei, nicht wirklich Schlechtes und Hässliches enthält, und dennoch die Freiheit unbedingt sei: das ist die eigentliche Aufgabe einer jeden solchen Darstellung, und also auch der *alten Griechischen Komödie*“.²⁹⁶

Im Gegensatz zu der platonistischen Tradition, in welcher „nur das Eine und die Einheit als gut und vollkommen“ gelten, zeigt sich bei Schlegel die „Idee der göttlichen Fülle“ in der Komödie, und zwar im Sinne einer lebendigen Mannigfaltigkeit.²⁹⁷ Dieses von der Erfahrung der Freiheit bestimmte dionysische Moment wird für Schlegel insofern relevant, als die in der komischen Gattung beobachtete Neigung zur Illusionszerstörung „die Verletzung der Schranken nur scheinbar“ macht, da sie „nichts wirklich Schlechtes

²⁹³ KFSa I. S. 21-22. Mit schöner Kunst, ist hier „wahrhafte“ Kunst gemeint. Vgl. KFSa I. S. 205.

²⁹⁴ Der Aufsatz sollte zusammen mit *Von den Schulen der griechischen Poesie* in die *Neue Thalia* aufgenommen werden; beide wurden aber von Schiller nach Berlin weitergeleitet, vor allem, weil Schlegels Konzeption der antiken Komödie im Gegensatz zu Schillers Ästhetik stand. Vgl. Breuer U. Ebd. 2017. S. 2-32. Hier S. 6. Vgl. Erlinghagen A. Ebd. 2012. S. 369.; Messlin D. 2011. S. 307.

²⁹⁵ Vgl. KFSa I. S. 20. „Nichts entspricht so ganz dem Ideal des reinen Komischen, als die alte Griechische Komödie. Sie ist eins der wichtigsten Dokumente für die Theorie der Kunst, denn in der ganzen Geschichte der Kunst sind ihre Schönheiten einzig, und vielleicht eben deswegen allgemein verkannt. [...] sie nur zu verstehen, erfordert eine vollendete Kenntnis der Griechen; [...] was nur uns beleidigt, erfordert einen *Geschmack, der, über alle fremde Einflüsse erhaben, auf das Schöne allein gerichtet ist.*“ Meine Hervorhebung.

²⁹⁶ KFSa I. S. 23. Hervorhebung im Original.

²⁹⁷ KFSa I. S. 19. Vgl. Matuschek S. Ebd. 2016. S. 73-75.

und Hässliches enthalte, und dabei die Freiheit unbedingt sei“.²⁹⁸ Es handelt sich bei dem Begriff „Freiheit“ um ein Konzept, das einen „Naturbegriff“ verkörpert, und das zugleich für die Geschichtsphilosophie Schlegels sowie für die politische und religiöse Dimension wichtige Folgen hat, gerade weil die Komödie zur ‚Befreiung des Charakters‘ beitragen sollte:

Wird innerhalb der Kunst die Bewegung auf das Ziel hin gehemmt oder wird, durch Missbrauch der Kunst, das Erreichen des Ziels erzwungen, so schlägt das Schöne, nach dem sie strebt, um ins „Hässliche“. Das Gesagte gilt aber [...] nur, solange und sofern die Natur im Sinne der Harmonie und Energie der menschlichen Kräfte Grundlage der Entwicklung der Kunst ist.²⁹⁹

Gegenüber der Tragödie und den lyrischen Formen galt zu Schlegels Zeit die Komödie als künstlerisch minderwertig nicht nur, weil sie sich vor allem auf „Menschen des niedrigen Stand[es]“ wie „Sklaven, Schmarotzer, Landleute“ beschränkte, sondern auch, weil ihre Darstellungen als Beweis dafür galten, dass die Freude kein Privilegium der Gelehrten, der Adligen und der Reichen sei.³⁰⁰ Aus den Komödien des Aristophanes, die bei den Altertumskennern in keinem guten Ruf standen, wird von Schlegel ein Mittel übernommen, durch welches die Anspielungen zwischen dem Dichter und dem Publikum zum Vorschein gebracht und damit die Täuschungen unterbrochen werden können.³⁰¹

In den Komödien des Aristophanes wird durch eine „Plötzlichkeit der Kontraste“ die höchste Freiheitserfahrung bewirkt.³⁰²

Unter dem Deckmantel der Religion und der Politik, erschlich sich die Kunst das, worauf sie ein ewiges Recht hat, und was ihr der unglückliche Scharfsinn der Menschen raubt – unbeschränkte Autonomie. Wie die Wahrheit und die Tugend, ist die Schönheit ein ächtes erstgeborenes Kind der menschlichen Natur, und hat das Recht niemand zu gehorchen als sich selbst. [...] Wenn irgend etwas in

²⁹⁸ Vgl. KFSa I. S. 19-20; KFSa I. S. CXXLIV.

²⁹⁹ Vgl. KFSa I. S. 24. „Dass die Freude frei und in ihrer Natürlichkeit schön sei, setzt eine Bildung des Menschen durch Freiheit und Natur voraus, wo alle seine Kräfte ihrem freien Spiel und ihrer eignen Entwicklung ungehemmt überlassen sind. Dann wird der Mensch, seine Bildung und seine Geschichte, ein gemeinschaftliches Resultat seiner beiden heterogenen Naturen; beide sind in unzertrennlicher Gemeinschaft, die Tugend ist reizend, und die Sinnlichkeit schön“. Siehe: Erlinghagen A. Ebd. S. 556-7.

³⁰⁰ Vgl. KFSa I. S. 201. „Der einzige Unterschied – in der Form der altatheniensischen Komödie und Tragödie – besteht in der Parekbase, einer Rede, die in der Mitte des Stückes vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde“. Vgl. KFSa II. S. LXVI.

³⁰¹ Mehr zur „Parekbase“ siehe hier: S. 72; S. 140.

³⁰² Vgl. KFSa I. S. 31. Matuschek S. Ebd. S. 73. „Schlegel [im Gegensatz zu Schiller] bindet die Freiheitserfahrung an die Komödie [mit ihren groben Späßen]“. Vgl. Erlinghagen. Ebd. 2012. S. 460.

menschlichen Werken göttlich genannt werden darf, so ist es die schöne Fröhlichkeit und die erhabne Freiheit in den Werken des *Aristophanes*.³⁰³

An der Stelle, wo Schlegel die Unvollkommenheit der Natur als „Ingrediens des Lächerlichen“ und in der Darstellung als „Ingrediens des Komischen“ proklamiert, bezieht er sich auf die Meinung „fast aller Philosophen“ und „populären Lieblingsdichter“, in deren Werken, hauptsächlich um dem rohen Publikum gefallen zu können, das Schöne über das Hässliche das Übergewicht haben sollte.³⁰⁴ Im Unterschied zur Tragödie, die mit dem „sittlichen Schmerz“ ihr Publikum „spannt“, aber gleichzeitig „erhebt“, durch die „sinnliche[n] Freude“, die nichts anderes als „gestillter Schmerz“ ist, führt die Komödie ihr Publikum langsam zur Verderbnis, da „früher oder später die Sinnlichkeit das Übergewicht gewinnen muss“.³⁰⁵

Aber was die Schönheit der Griechischen Komödie möglich machte, veranlaßte und erzeugte auch ihre Fehler, welche den Verlust ihrer Freiheit und ihrer Schönheit nach sich zogen. [...] Wie alle reinen Produkte des freien menschlichen Triebes, kann auch die freie Komödie höchstens *nur einen Moment vollkommener Schönheit* haben; nachher wird aus Freude Ausschweifung, aus Freiheit Frevel.³⁰⁶

Ebenso wie von der griechischen Tragödie der höchste Moment in Sophokles erreicht wurde, hätte auch die freie Komödie einen Moment vollkommener Schönheit erreichen können, wenn die Sitten in Athen nicht bereits verdorben gewesen wären.³⁰⁷ Im Unterschied zum höchsten Schönen im Tragischen, wo es „auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis“ gibt, konnte das „höchste komische Schöne“ in der natürlichen Bildung Schlegels Ansicht nach nicht zur Vollendung gelangen.³⁰⁸

Das Problem der Komödie besteht einerseits darin, dass sie die „Energie“, derer sie bedarf, um komische Wirkung zu erzielen, nur aus dem Unvollkommenen ziehen kann, andererseits aber ist ihr aufgetragen, dieses so zu behandeln, dass dessen Intensität immer weiter reduziert wird, bzw., dass die „Freude“ zunehmend den „Schmerz“

³⁰³ KFSa I. S. 23-4. Hervorhebung im Original.

³⁰⁴ „Für ihr roheres Publikum muss freilich das Schöne in ihrem Werk über das Hässliche das Übergewicht haben, sonst könnte es ihm nicht gefallen“. Vgl. KFSa I. S. 31.

³⁰⁵ In den in Jena gehaltenen Vorlesungen (1800-1801), wird die Freude als „göttlich“ bezeichnet: „Die göttliche Freude ist das Symbol der Liebe (sie entspricht der Schönheit)“. KFSa XII. S. 66.

³⁰⁶ Vgl. KFSa I. S. 24. Meine Hervorhebung.

³⁰⁷ Vgl. KFSa I. S. 19. „Nichts ist seltener als eine schöne Komödie“.

³⁰⁸ KFSa I. S. 296; S. 298. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 245.

überwiegt.³⁰⁹ Da die Komödie den „sittlichen Schmerz“ zu Gunsten der „sinnlichen Freude“ reduziert, läuft sie im Vergleich zum „sittlichen Schmerz“ Gefahr, einen Verlust an ‚sittlicher Wahrnehmung‘ zu implizieren.³¹⁰

Die eigentliche Aufgabe der Komödie ist: mit dem kleinsten Schmerz das höchste Leben zu bewirken; ihr bestes Mittel dazu ist die Stellung, z. B. *in einer überraschenden Plötzlichkeit* der Kontraste. Ohne Nachteil der Energie, hat sie noch nicht allen Zusatz des Hässlichen entbehren können; wie denn auch nach der Meinung fast aller Philosophen, Unvollkommenheit ein wesentliches Ingrediens des Lächerlichen in der Natur ist, welchem das Komische in der Kunst entspricht.³¹¹

Ursache hierfür ist die Lust am „moralisch Schlechten“ und am „tierischen Schmerz“ in seiner Äußerung.³¹² Die Unfreiheit der Freude und der Verlust einer „öffentlichen Angelegenheit“ sowie die Reduktion der dramatischen Handlung auf den häuslich-intimen Bereich lassen der „schönen Komödie“ nur insofern Raum, als sie diese als hässlich erscheinen lassen. Da laut Schlegel der „Zwang der Freude“ immer „hässlich“ ist, muss die Freude „frei sein“, um schön erscheinen zu können.³¹³ Im „selbsterstörerischen Potenzial“ der Komödie lässt sich allerdings ein weiterer Übergangsweg erkennen: Indem sich die Komödie explizit auf sich selbst zurückwendet, erzeugt sie gleichzeitig im Zuschauer einen „besonnene[n] Mutwille[n]“³¹⁴ bzw. insofern die Komödie über sich selbst reflektiert, erzeugt sie im Rezipienten, genauso wie „in dem politischen Intermezzo“ Aristophanes, „wo der Chor mit dem Volke redet“, einen desillusionierenden Moment.³¹⁵

³⁰⁹ Unter „Energie“ versteht Schlegel „alles, was den gemischten Trieb sinnlich weckt und erregt“. Vgl. KFSa I. S. 289. Im Unterschied zur Ansicht Erlinghagens konstituiert sich die Komödie nach Oesterle als Gegensatz der Tragödie und das Komische als Gegensatz zum Erhabenen, wobei sie sich den klassizistischen Gegensatz zum Erhabenen, das erhabene Hässliche, inkorporiert.

³¹⁰ Vgl. KFSa I. S. 31. Vgl. Erlinghagen, Ebd. S. 541.

³¹¹ KFSa I. S. 31. Meine Hervorhebung.

³¹² Das besagte Problem ist, laut A. Erlinghagen, nicht ein Mangel, sondern ein „realer Überfluß an Energie“, der „beleidigend“ wirkt. Vgl. Erlinghagen A. Ebd.

³¹³ Die Dichotomie von Natur und Absicht wird als Wurzel von Schlegels expliziter Unterscheidung von natürlicher Bildung und künstlicher Bildung konzipiert. KFSa I. S. 29. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 226. „Schlegel erklärt das Hässliche in griechischer Kunst als notwendige Erscheinung des Anfangs und Endes natürlicher Bildung. [...] Aus demselben Grund freilich ist das Hässliche der modernen künstlichen Bildung als Interim geschichtlich begründbar“; Vgl. KFSa I. S. 22.

³¹⁴ Vgl. Matuschek S., Ebd. S. 73. Von der Zerstörung der Illusion in der aristophanischen Komödie behauptet Schlegel: „Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle und tut oft gar keine üble Wirkung; erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht“.

³¹⁵ Vgl. KFSa II. S. LXVI.

Nichts verdient Tadel in einem Kunstwerk als Vergehungen wider die Schönheit und wider die Darstellung: das Hässliche und das Fehlerhafte. [...] Wir insbesondere müssen unsre ästhetischen Vorturtheile in diesem Punkte vergessen; wir müssen uns erinnern dass die schöne Kunst *mehr ist als die Geschicklichkeit*, einer verzärtelten Sinnlichkeit zu schmeicheln, wir müssen aufhören eine Beleidigung der physischen Delikatesse für strafbarer zu halten als eine Verletzung der Schönheit und der Kunst. [...] Es ist uns anstößig, dass die Griechische Komödie zu dem Volke [...] in seiner Sprache redet; wir verlangen, dass die Kunst vornehm sei. Aber die Freude und die Schönheit ist kein Privilegium der Gelehrten der Adelligen und der Reichen; sie ist ein heiliges Eigentum der Menschheit.³¹⁶

Was im etablierten Aristophanes-Bild als anstößig und minderwertig galt, wird bei Schlegel zur allgemeinen menschlichen Freiheitserfahrung erhoben. Obwohl die Komödien des Aristophanes weder einen dramatischen Zusammenhang noch eine Einheit besitzen, seine Darstellungen in „Karikatur und Unwahr[heit]“ münden und die Fiktion oft unterbrochen wird, führt ihn Schlegel als Musterbeispiel der Sittlichkeit des Komischen ein, denn gebe nichts selteneres, als eine „schöne Komödie“.³¹⁷

Es liegt aber nicht an der mit dem Geschmack des 18. Jahrhunderts im Kontrast stehenden Wiederentdeckung und Verteidigung des Aristophanes, dass der frühe Beitrag Schlegels die frühesten Überlegungen zu einer Theorie des Hässlichen enthält.³¹⁸ Schlegels Einschätzung der Komödie ist in doppelter Weise Aristophanes geschuldet: Einerseits seiner ‚ästhetischen‘ Qualität, die als Ausdrucksform der konzipierten Stilfigur der Parekbase wirkt, worunter die ironisch-assoziativen Unterbrechungen des Diskurses zu verstehen sind, und andererseits einer ‚politischen‘ Qualität, wodurch die Komödie zur Befreiung des Charakters beiträgt.³¹⁹ Ebenso wie im *Studium*-Aufsatz stellt Schlegel im *Komödien*-Aufsatz die Autonomie der Kunst zuerst

³¹⁶ KFSa I. S. 26. Meine Hervorhebung. Vgl. Oesterle G. Ebd., S. 224; Vgl. Matuschek S. Ebd. S. 73-75

³¹⁷ Vgl. KFSa I. S. 30; KFSa XXIII. S. 168-9. Fr. Schlegel an A. W. Schlegel: Leipzig, 11. Dez 1793. „Ich hoffe Du wirst mir den Beweis schenken, dass alle modernen Völker sehr häufig, Jahrhunderte hindurch, mit der größten Übereinstimmung, etwas verehrt, geliebt, angebetet haben, was sehr hässlich und schief war: in Kunst, Wissenschaft, Sitten, Verfassungen, Religion kurz in allem was nur Namen hat. – Überspannung ist daher meine demüthigste Meynung wohl nicht, dass kein *Volk* außer den Griechen *Geschmack* hatte. [...] In der Absicht, Dir deutlicher zu machen, wie ich von der poetischen Sittlichkeit denke, und wie wenig ich sie in etwas Zufälliges setzen kann, füge ich hinzu, dass ich mir zutraue, den Aristophanes als Muster der Sittlichkeit der komischen Poesie darzustellen.“

³¹⁸ Der *Komödien*-Aufsatz erschien 1794 im 3. Heft der *Berlinischen Monatsschrift*. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 223. „In nuce enthält bereits der frühere *Komödien*-Aufsatz die Entstehungskonstellation der Theorie des Hässlichen im späteren *Studium*-Aufsatz.“ Laut Oesterle zeichnet sich in der Verteidigung der „Frevle des Aristophanes“ auch eine Tendenz zur Produktion der *Lucinde* ab.

³¹⁹ Vgl. Bohrer K. H.: „Philologie als Kunstwissenschaft. Friedrich Schlegels Begriff des Poetischen und seine Auffassung von der Tragödie“. In: Benne/ Breuer (Hg.): *Antike, Philologie, Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*. Paderborn 2011. S. 147-166. Hier: S. 163-5. Siehe auch: Oesterle G. Ebd. S. 246.

in einen Zusammenhang mit dem Mangel an Prinzipien und Gesetzen des „ästhetischen Tadels“, um anschließend ihre öffentliche Anerkennung zu fordern:

Wenn die konventionellen Regeln der modernen Dezenz gültige Gesetze der schönen Kunst sind, so ist die Griechische Poesie nicht zu retten, und wenn man konsequent sein will, muß man mit ihr verfahren, wie die Mönche mit den Nuditäten der Antike. Die Dezenz aber hat der Poesie gar nichts zu befehlen; sie steht gar nicht unter ihrer Gerichtsbarkeit. Die kecke Nacktheit im Leben und in der Kunst der Griechen und Römer ist nicht tierische Plumpheit, sondern unbefangene Natürlichkeit, liberale Menschlichkeit, und republikanische Offenheit.³²⁰

Schlegel wendet sich hier gegen die im Neuklassizismus verbreitete Tendenz, wonach nach religiösen und moralischen Maßstäben als anstößig etablierte Elemente der antiken Poesie auszublenden waren, vor allem, weil seiner Ansicht nach eine stumme Bejahung der vorgegebenen Konvention nicht nur einen Autonomieverlust der Kunst, sondern auch den Verzicht auf eine „autonome Selbstbestimmung des Menschen“ bedeuten würde.³²¹ In diesem Sinne wird gegen die „sinnliche Prüderie“ eine Art künstlerischer Autonomie gefordert, insofern als sich die mehrmals erwähnte „sittliche Kraft“ in künstlerischer Formbewältigung bewähren lässt.³²² Mit der Aufstellung immanenter ästhetisch-poetologischer Maßstäbe wird demnach der Zweck verfolgt, das Kunstwerk möglichst „objektiv“ bzw. unabhängig von zeitlichen Produktionsbedingungen und von der Verschiedenheit des Antiken und Modernen nachvollziehbar zu machen. Indem sie die griechische Kunstgeschichte zum Urbild der Kunst macht und das Gegenbild der Komödie polemisch aufwertet, besteht die Funktion der Theorie des Hässlichen in der Korrektur der jeweiligen Gesellschafts- bzw. „Literaturverhältnisse“.³²³ Die Kritik, die in diesem Kontext den Charakter einer Reflexion des Ästhetischen annimmt, wird zur

³²⁰ KFSA I. S. 320.

³²¹ Oesterle G. Ebd. S. 225. „Mit der Affirmation an die vorgegebene Konvention und Moral droht nicht nur der Verlust unbeschränkter Freiheit der Kunst und damit das Ende der Kunst; sie bedeutet auch Verzicht auf autonome Selbstbestimmung des Menschen“. Vgl. Matuschek S. Ebd. S. 87. „Er wendet sich gegen die in den neuzeitlichen Klassizismen verbreitete Tendenz, das nach Christlichen oder bürgerlichen Maßstäben anstößig Sexuelle oder Grausame der Antike zu dämpfen oder auszublenden“.

³²² Oesterle G. Ebd. S. 224. „Die herrschende ästhetische Unsittlichkeit bildete in diesem Sinne den ersten Schritt zur Autonomie der Kunst heraus“.

³²³ Oesterle G. Ebd. S. 228. „Die Eingrenzung der Kritik auf die Immanenz ästhetischer Gebilde in der Frühromantik [...] wendet sich gegen einen Kulturbetrieb, der nur zu vernichten ist; [...] In diesem Punkt ist romantische Kulturkritik jener rigorosen Polemik gegen die moderne Produktions-, Rezeptions- und Reflexionsweise von Kunst immer noch nahe“.

Reflexion des Ästhetischen selbst.³²⁴ Im Folgenden wird Schlegels Umsetzung des Hässlichen in seinen frühen *Charakteristiken* analysiert, wobei im Zusammenhang mit den literaturkritischen Schriften bestimmten Funktion des Hässlichen besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Im Anschluss daran werden die Kategorie des Hässlichen sowie die mit ihr verwandten Begriffe näher betrachtet.

³²⁴ Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 225-6.

2.2. Das Hässliche in den literaturkritischen Schriften Friedrich Schlegels (1797-1801)

Eine weitere Einsicht in den Prozess praktischer Anwendung der Theorie des Hässlichen in der Literatur- und Kunstkritik ermöglichen die frühen *Charakteristiken* Friedrich Schlegels, welche den Einbruch des „Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen“ als objektive Poetizitätsmerkmal der Verletzung künstlerischer Gesetze und Regeln in der Literatur- und Kunstkritik näher beleuchten.³²⁵ Während im *Athenäum* eine Rezension als eine „angewandte und anwendende Charakteristik“ bestimmt wird, ist mit dem Terminus der Charakteristik ein „Kunstwerk der Kritik“ gemeint.³²⁶

Wie bereits am Beispiel der *Hamlet*-Charakteristik gesehen, können Schlegels Ansicht nach sowohl die Hässlichkeit des Charakters als auch die Dissonanz des gesamten Werks als Medium für einen höheren Zweck gewertet werden. Dies gilt auch für den Roman, allerdings unter der Prämisse, dass er als „philosophisches Kunstwerk“ betrachtet wird. Ursprünglich sollte demnach auch die „philosophische Absicht“ in der „unartigen Rezension“³²⁷ von Jacobis Romans miteinbezogen werden.³²⁸

Betrachten wir nun den *Woldemar* nach dieser Andeutung als ein philosophisches Kunstwerk: so ist die Hässlichkeit des Hauptcharakters, die folternde Peinlichkeit der Situationen, und die Dissonanz am Schluß *kein Tadel*; [...] denn der Naturkündiger braucht keinen Ekel zu schonen, und der Wissbegierige muss auch den Anblick sezierter Kadaver ertragen können: aber wir erwarten dann auch eine vollständige *philosophische Einheit*, welche nur aus der durchgängigen Beziehung auf ein befriedigendes philosophisches Resultat entspringen kann.³²⁹

Da aber, laut Schlegel, nach der Anordnung immanenter ästhetischer Gesetze vom Werk erwartet wird, dass es möglichst „objektiv“ bzw. unabhängig von zeitlichen und

³²⁵ KFSa I. S. 241.

³²⁶ Vgl. KFSa II. S. 253. Siehe auch Fr. 488: „Charakteristik ist Historisches Fragment. Die Charakteristik des Individuums steht im Verhältnis mit der Charakteristik des Universums; jeder Mensch ein Mikrokosmos.“

³²⁷ Die Rezension wurde Schlegel von Reichardt angetragen, der ein Anhänger der Französischen Revolution und begeisterter Republikaner war. Vgl. KFSa II. S. 57-77. Von Jacobi wurde sie als „Parodie von Humboldts Rezension des Woldemar im 8. Stück Deutschland“ bezeichnet. Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Ebd. F. H. Jacobi an Goethe, Nov 1796; S. 66. Hier: Goethe an Jacobi, Dez 1796. S. 69.

³²⁸ KFSa II. S. 67. „So darf man voraussetzen, daß Schönheit und Kunst hier nicht vernachlässigt, sondern einem höhern Zwecke mit Bedacht aufgeopfert sei; auch nennt Jacobi die Absicht des Werks eine philosophische.“

³²⁹ Ebd. S. 67. Meine Hervorhebung.

subjektiven Produktionsbedingungen bleibt, wird im Roman *Woldemar: Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte* (1794) nach einer „philosophischen Einheit“ vergebens gesucht, da dem Leser „nur eine individuelle Einheit“ entgegentritt.³³⁰

Schlegels Verfahren wird dadurch begründet, dass Jacobis Philosophie nicht systematisch behandelt, sondern „nur charakterisiert“ werden kann, einerseits, weil sie anstatt philosophisch zu sein, auf der individuellen Ebene bleibt, andererseits, weil es Schlegels Ansicht nach der individuellen Sicht Jacobis an Objektivität fehlt.³³¹

Wer also den Geist des Woldemar verstehen will, so weit dies möglich ist, muß Jacobis sämtliche Schriften, und in ihnen den *individuellen Charakter*, und die *individuelle Geschichte* seines Geistes studieren. [...] Der elastische Punkt, von dem Jacobis Philosophie ausging, war *nicht ein objektiver Imperativ*, sondern ein *individueller Optativ*.³³²

Dem Rezensenten und Literaturkritiker zufolge bleibt daher nur übrig durch das Medium des Hässlichen von einem „individuellen Kunstgebilde“ auszugehen um sich in dessen Rezeption sowie Rezension reflektierend weiter zu vervollkommen.³³³

Der allgemeine Ton, der sich über das Ganze verbreitet, und ihm eine *Einheit des Kolorits* gibt, ist *Überspannung*: eine Erweiterung jedes einzelnen Objekts der Liebe oder Begierde über alle Grenzen der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der Schicklichkeit ins unermeßliche Leere hinaus.³³⁴

Wenn ursprünglich der erzeugte „sittliche Schmerz“ bzw. die „entbehrte Freude“ als Triebfedern zur Wiederherstellung des Schönen gedacht wurden, kommt es in Bezug auf den individuellen Charakter Jacobis darauf an, dass ein theoretisch-kritisches Selbstbewusstsein erst dann gewonnen werden kann, wenn „die Seele dieses [individuellen] Lebens“ mit dem „Streben nach Wahrheit und Wissenschaft“ verglichen und letztlich als „fragmentarisch“ bezeichnet wird.³³⁵ Kunst- und Literaturkritik sowie

³³⁰ Laut H. Eichner ist die *Woldemar*-Rezension die „erste Kritik großen Stils, die von einem deutschen Roman“ existiert. Vgl. KFSa II. S. 68.

³³¹ „Objektiv“ wird in diesem Zusammenhang auch mit dem „Republikanischen“ verbunden. Vgl. KFSa II. S. 73.

³³² KFSa II. S. 69. Meine Hervorhebung.

³³³ Vgl. Benjamin W.: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Bern 1920. S. 56 „Die Erkenntnis in dem Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik. Für sie gelten alle diejenigen Gesetze, welche allgemein für die Gegenstandserkenntnis im Reflexionsmedium bestehen. [...] Kritik ist also gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewusstsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird.“

³³⁴ KFSa II. S. 76. Hervorhebung im Original.

³³⁵ KFSa II. S. 71.

die Gegenwartsdiagnose Friedrich Schlegels kommen an diesem Punkt zu einem gemeinsamen Ergebnis: Das, was am Beispiel der philosophischen Tragödie als ‚erhaben Hässliches‘ bestimmt wurde, wird hier zu einem der bedeutendsten Züge moderner literarischer Werke und gleichzeitig zum Movers ihres geschichtlichen Aufhebungsversuchs.³³⁶

Wie bereits gezeigt, werden die „gegenwärtige Charakterlosigkeit des Individuellen und Interessanten“ sowie ihr „rastloses unersättliches Streben nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten“,³³⁷ von Schlegel als Folge mangelnder Bildung verstanden.³³⁸

Aber umsonst führt ihr aus allen Zonen den reichsten Überfluss interessanter Individualität zusammen! Das Fass der Danaiden bleibt ewig leer. *Durch jeden Genuss werden die Begierden nur heftiger [...]. Bei schwächerer Sehkraft und bei geringem Kunstrieb sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht: der geschwächte Geschmack will endlich keine andre Speise mehr annehmen als ekelhafte Kruditäten [...].*³³⁹

Zum ersten Mal bezieht sich in den *Charakteristiken* das kritische Verfahren gegenüber der Tendenz gegenwärtiger Kunstproduktion und Rezeption, mit den Termini des Individuellen und des Interessanten.³⁴⁰ Dazu hieß es im *Studium*-Aufsatz:

Aus diesem Mangel der Allgemeingültigkeit, aus dieser Herrschaft des Manirierten, Charakteristischen und Individuellen, erklärt sich von selbst die durchgängige Richtung der Poesie, ja der ganzen ästhetischen Bildung der Modernen aufs Interessante. Interessant nämlich ist jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von *intellektuellem Gehalt* oder *ästhetischer Energie* enthält. [...] Ein größeres nämlich als das empfangende Individuum bereits besitzt: denn das *Interessante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit*, ja nicht selten eine momentane Stimmung derselben. Da alle Größen ins

³³⁶ Oesterles Ansicht nach wird der Aufhebungsversuch im Bewusstsein verortet. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 254. „[I]ndem das Hässliche als ein Problem des Bewusstseins gegenüber der geschichtlichen Realität erklärt wird, wird auch seine Lösung durch Bewusstsein gesucht“.

³³⁷ KFSa I. S. 228.

³³⁸ KFSa I. S. 223. „Charakterlosigkeit scheint der einzige Charakter der modernen Poesie, Verwirrung das Gemeinsame ihrer Masse, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Geschichte, und Skeptizismus das Resultat ihrer Theorie“.

³³⁹ Ebd. Meine Hervorhebung.

³⁴⁰ In der Forschung gibt es eine Debatte darüber, ob und inwiefern das im *Studium*-Aufsatz negativ bewertete Interessante später positiviert wurde. Laut der *Kritischen Geschichte der Ästhetik* Schaslers, erweist sich das Interessante nicht nur gegenüber dem Schönen, sondern auch gegenüber dem Hässlichen als vollkommen gleichgültig. 1872 wurde das Hässliche „als Negativität im Prozeß der ästhetischen Idee“ zur Grundlage seiner Konzeption des poetischen Realismus. Vgl. Jauß H. R. Ebd. S. 715 (1968); Mennemeier F. N., Ebd. S. 33. (1971); Weber H. D.: *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München S. 142 (1973). Oesterle G. Ebd. S. 229. (1977); Dumont A. (1995).

Unendliche vermehrt werden können, so ist klar, warum auf diesem Wege nie eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann; *warum es kein höchstes Interessantes* gibt.³⁴¹

Mit dem „interessanten Individuum“ oder „Charakter“ ist eine Figur gemeint, der sich der Rezipient in sympathischer Anteilnahme zuneigt. In der Formfigur des „Weltschmerzlers“ oder des „Zerrissenen“ tritt der „interessante Typus“ auf, dessen Prototyp in *Hamlet* auffindbar ist, und der zur Personifikation der Moderne wird.³⁴² Im Zeichen des Interessanten korrespondieren außerdem Autor und Publikum der Moderne miteinander als „gleichgeartete“, aber zugleich „vereinzelte“ Individuen.³⁴³

Und wirklich scheint der Zufall hier allein sein Spiel zu treiben, und als unumschränkter Despot in diesem *seltsamen Reiche der Verwirrung* zu herrschen. *Die Anarchie*, welche in der ästhetischen Theorie, wie in der Praxis der Künstler so sichtbar ist, erstreckt sich sogar auf die Geschichte der modernen Poesie. *Kaum läßt sich in ihrer Masse beim ersten Blick etwas Gemeinsames entdecken*; [...]. In einer aufeinanderfolgenden Reihe von Dichtern findet sich keine beharrliche Eigentümlichkeit, und *in dem Geiste gleichzeitiger Werke gibt es keine gemeinschaftlichen Verhältnisse*.³⁴⁴

Im fragmentarischen Vereinzelungszustand der Moderne existiert „jeder Künstler für sich“ wie „ein isolierter Egoist in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks“; und als einzelner greift der Rezipient je nach seiner „individuellen Empfänglichkeit“ nach dem, was für ihn interessant ist.³⁴⁵ Das größte Problem besteht allerdings darin, dass im Interessanten, laut Schlegel, das in der menschlichen Natur begründete Verlangen nach „vollständiger Befriedigung“ nicht gestillt werden kann.³⁴⁶ Wenn das Schöne mit einem befriedigenden Ganzen gleichgesetzt wird, „wo alle Sehnsucht“ zum Schweigen gebracht ist, hinterlässt das Interessante nur eine „unbefriedigte Sehnsucht“.³⁴⁷ Wie

³⁴¹ KFSa I. S. 252.

³⁴² Vgl. KFSa I. S. 252. Siehe dazu Wölfel K. „Interesse/Interessant“. In: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bände*. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2001. S. 138-174. Hier: S. 171.

³⁴³ KFSa I. S. 220-221.

³⁴⁴ Ebd. Meine Hervorhebung.

³⁴⁵ KFSa I. S. 239. „Zwar gibt es noch immer so viele Hauptmassen der Eigentümlichkeit, als große kultivierte Nationen. Doch sind die wenigen gemeinsamen Züge sehr schwankend“.

³⁴⁶ KFSa I. S. 252.

³⁴⁷ KFSa I. S. 218.

bereits zu sehen war, kann „nur das Allgemeingültige, Beharrliche und Notwendige – das Objektive“ nach Schlegel „diese große Lücke ausfüllen“.³⁴⁸

Im Unterschied zum Interessanten, das sich den Zwecken der Sinnlichkeit, der Moral und der Erkenntnis dienstbar macht, zeigt sich das Schöne als autonom, indem es nach einem Schein strebt, der „allgemeingültig, beharrlich und notwendig“ wie die Wahrheit selbst ist.³⁴⁹ Im *Studium*-Aufsatz wird zwischen dem „Schönen im weitesten Sinne“ einerseits, das die „angenehme Erscheinung des Guten“ ist, das gleichzeitig „das Erhabene, das Schöne im engeren Sinne, und das Reizende“ umfasst, und das durch eine „süße Lockung der Sinnlichkeit“ das Gemüt anregt um sich dem „geistigen Genuss“ hinzugeben, und andererseits dem „Schönen im engeren Sinne“ unterschieden, das die Erscheinung einer „endlichen Mannigfaltigkeit in einer bedingten Einheit“ enthält.³⁵⁰ Dem Konzept der Autonomisierung des Kunstwerks, welches sich durch Kant, Moritz, Schiller, Goethe und Fichte entwickelte, durfte, laut Schlegel, keine „heteronom“ definierte Nützlichkeit zugeschrieben werden.³⁵¹

Im Vergleich zum Moritz'schen Aufsatz *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785), in welchem behauptet wird, dass der Zweck des Kunstwerks mit seiner Vollendung bereits erreicht sei, war die auf dem Autonomiepostulat basierende Position Kants nach dem Modell der Unabhängigkeit des freien Willens von sinnlichen Antrieben und Zwängen eher moralphilosophisch begründet.³⁵² Ebenso wie für Goethe waren Schönheit und Sittlichkeit für Schiller vom Prinzip der Selbstbestimmung geprägt, das in Schillers Theorie von Schönheit und Freiheit weiterentwickelt wurde. Das Programm einer ästhetischen Erziehung, die in der freien Entwicklung des Individuums ihren Endzweck erreicht, bleibt mit Schillers Autonomieästhetik verbunden und versichert den fortdauernden und affirmativen Gebrauch des

³⁴⁸ KFSa I. S. 252. Da durch Fichte das „Fundament der kritischen Philosophie“ entdeckt worden war, sollte es laut Schlegel über „die Möglichkeit eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften“ keinen begründeten Zweifel mehr geben. Vgl. KFSa I. S. 357.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Vgl. KFSa I. S. 287; KFSa I. S. 310-311. Die Behauptung des *Studium*-Aufsatzes, dass eine allgemeingültige Wissenschaft des Schönen und der Kunst das notwendige Mittel der Bildung und Erhebung des Geschmacks sei, wurde bereits im III Heft der Abhandlung *Von der Schönheit in der Dichtkunst* (1795) aufgestellt.

³⁵¹ KFSa I. S. 629. Im Rückgang auf die Moritz'sche Wesensbestimmung des Schönen „als etwas in sich selbst Vollendetes“. Vgl. *Berlinische Monatsschrift* 5. 1785, 3, St., S. 225-236. Neben zahlreichen Hinweisen auf Moritz wird dessen Einfluss auf F. Schlegel durch A. W. Schlegels *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (Jena 1798/99) in *Vorlesungen über Ästhetik I* (1798-1803) nachgewiesen. Vgl. E. Behler. Ebd. 1989. S. 1-177.

³⁵² Ebd. Schlegels Festlegung des Interessanten könnte sowohl aus der Kontrastierung der jeweiligen Schönheits-Definition, als auch aus Kants Postulat der absoluten Interessellosigkeit abgeleitet werden. Kants Begründung des ästhetischen Urteils im Subjekt sowie die Lehre von der Schönheit als „Symbol der Sittlichkeit“ (*Kritik der Urteilskraft*) wurde für seine Zeitgenossen von grundlegender Bedeutung.

Interessebegriffs. Obwohl Schlegels Versuch einer „Wissenschaft des Schönen“, wie das Programm der ästhetischen Erziehung Schillers zeigt, teilweise mit der Autonomieästhetik verbunden bleibt, sah er keinen affirmativen Gebrauch des Interessebegriffs vor. Dieser sollte hauptsächlich ein wissenschaftliches System darstellen, nach dem die moderne Kunst unterschieden, beurteilt und verändert werden konnte.

Im Laufe des Jahres 1795 sammelte Schlegel Materialien, in denen er, ausgehend von Kants erster Kategorie, das Wesen der dichterischen Schönheit aus den Begriffen „Vielheit – Einheit – Allheit“ abzuleiten versuchte – die er für eine systematische Herausbildung einer „Wissenschaft der Kunst“ nutzen wollte.³⁵³ „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ war in der Aufklärungsästhetik die Definition des „Wesens der Schönheit in den Dingen, welche die Sinne rühren“.³⁵⁴ Im *Studium*-Aufsatz wurde außerdem postuliert, dass „Allheit“ als „Gesetz des Verhältnisses der vereinigten Bestandteile der Schönheit“ der „erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommenen Schönheit“ sein sollte.³⁵⁵ Die Einleitung und der Aufbau sowie die Einteilung nach Paragraphen des Heftes *Von der Schönheit in der Dichtkunst* lassen von Anfang an die Vermutung aufkommen, dass Schlegel diesen Entwurf als eine Kritik der *Kritik der Urteilskraft* (1790) Kants verfassen wollte.³⁵⁶ Ursprünglich war der vorbereitende Stoff in fünf verschiedenen Kapitel gegliedert: *Prolegomena* – die das Bedürfnis entwickeln sollten, die Grenzen der Begriffe „schön“ und „Kunst“ genauer zu bestimmen, und diese zu rechtfertigen; *Ästhetik* – welche die Theorie des Schönen enthalten sollte; *Kritik* – die Theorie der Beurteilung der Kunst und die Ableitung einer objektiven Regel für die Anwendung der objektiven ästhetischen Gesetze auf den einzelnen Fall enthaltend; *Technik* – welche die Lehre von der Kunst umfassen sollte; *Poetik* – die sich hauptsächlich mit der Lehre von dem Unterschied der Künste und dem Charakter der Poesie zu beschäftigen hätte.³⁵⁷

Die Einleitung handelt vom Begriff der Ästhetik, die als „praktische Wissenschaft“ verstanden wurde, indem sie dem Geschmack die Regel gibt um den Wert der Natur wie

³⁵³ Vgl. KFSa XVI. S. 5-31. Vielheit – Einheit – Allheit können nur beschränkt vorhanden sein: „denn der zusammengesetzte Mensch kann im gemischten Leben sich seiner reinen Natur nur ins Unendliche nähern, ohne sie je völlig zu erreichen“. KFSa I. S. 288-89.

³⁵⁴ KFSa I. S. 310. „Das Schöne im engeren Sinne ist die Erscheinung einer endlichen Mannigfaltigkeit in einer bedingten Einheit“.

³⁵⁵ KFSa I. S. 289-90.

³⁵⁶ Vgl. Michel W. Ebd. 1982. S. 35.

³⁵⁷ Vgl. KFSa XXI. 2. S. XXIV. Siehe auch: Schlegel F.: *Neue philosophische Schriften*. Frankfurt a. M. 1935. S. 1-115.

der Kunst zu bestimmen. Vor diesem Hintergrund muss auch die These verstanden werden, dass die Theorie oder die Wissenschaft der Kunst am erfolgreichsten als ‚Geschichte‘ entwickelt werden kann.³⁵⁸ Im Unterschied zur Lehre Kants, aus der der junge Autor „viel zu lernen ‚hoffte““, wollte Schlegel die Ästhetik zu einem „selbständigen Ganzen“ erheben bzw. zu einer Wissenschaft, die sich „von allen übrigen absondert“.³⁵⁹

Obwohl dieser systematisierende Versuch teilweise aufgegeben wurde zeigt er doch, dass sich Schlegel zeitweilig in der Theorie a priori versucht hat. Später wird alles, selbst wenn es sich um Maßstäbe der Poetik handelt, in der historischen Diskursordnung formuliert.³⁶⁰ Bevor Schlegel aber zur historischen Methode übergang, wurde der Grundstein selbständiger und deshalb auch freier ästhetischer Beurteilung im Geschmack als Vermögen des Auffassens und Bewertens, in dem das Subjekt „ohne Leitung eines anderen“ verfährt, gelegt.³⁶¹ Wenn „das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ohne alles Interesse“ ist, so bedeutet dies, laut Kant, dass nur unter der Bedingung, dass sich der Rezipient in der „bloßen Betrachtung“ als „indifferent“ verhält, auch sein Wohlgefallen „interesselos“ werden kann.³⁶² Die ästhetische Erfahrung wurde in diesem Fall auf das Ereignis einer rein kontemplativen Betrachtung festgelegt: Seitdem spielt das Interesse in der Form seiner Negation bzw. das ‚interesselose Wohlgefallens‘, eine zentrale Rolle in der Geschichte der Ästhetik.³⁶³

³⁵⁸ „Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte“. Vgl. KFSa XX. S. XXV. „Mich eckelt vor jeder Theorie, die nicht historisch ist“, teilt Schlegel im März 1798 dem Bruder mit (Walzel S. 360); Die *Kölner Vorlesungen* von 1806 wiederholen das gleiche: „Alle vollendete Wissenschaft ist Geschichte“; und im *Deutschen Museum* (I, 1812 S. 283) heißt es: „Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte“. Vgl. Körner J. Ebd. 1935.

³⁵⁹ Vgl. KFSa XXIII. S. 140. „Kants Lehre war die erste, so ich etwas verstand, und ist die einzige, aus der ich noch viel zu lernen hoffe“, schrieb er am 16. Oktober 1793 an seinen älteren Bruder A. W. Schlegel. Eher als ein kulturpolitisches Bedürfnis der Gegenwart, wurde diese als „ewige Angelegenheit der Philosophie“ verstanden. Vgl. Körner J. Ebd.

³⁶⁰ Vgl. KFSa XX.

³⁶¹ Während Genie, als Freiheit ästhetischer Hervorbringung, nur wenige besitzen, ist Geschmack dasjenige Vermögen ästhetischer Freiheit, das alle ausbilden können: Im ästhetischen Vermögen der Beurteilung gelingt es dem Subjekt sich in seiner eigenen Selbstbildung als Individuum erkennen. Vgl. Menke C. *Die Kraft der Kunst*. Berlin 2013. S. 133-143.

³⁶² Vgl. Wölfel K. Ebd. S. 157. Nicht das Schöne in seiner objektiven Beschaffenheit, sondern „das Vermögen der Beurteilung des Schönen“ oder „Geschmack“ ist bei Kant der relevanteste Gegenstand des uninteressierten Wohlgefallens, welches von dem Zwang des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und notwendig zwecklos und unbedingt zweckmäßig ist. Siehe dazu: Kant I.: „Kritik der Urteilskraft. Vergleichung der drei spezifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens“. In: W. Weischedel (Hg.): *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1977.

³⁶³ Durch die Umfunktionalisierung von der passiven zur aktiven Zuschauer-Rolle wird die vom Schönen geltende Vorstellung umgekehrt: Der Betrachter selbst wird derjenige der das Wohlgefallen dem betrachteten Gegenstand schenkt. In dem Moment, in welchem sich der Rezipient „indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes“ verhält, wird auch sein Wohlgefallen interesselos. Vgl. Wölfel K. Ebd. S. 158.

Trotz dieser Formulierungen hatte sich Schlegel aber nicht mit der Frage beschäftigt, ob es eine Kunst gibt, deren Erlebnis in einer interesselosen Kontemplation verharren könne. Indem die sogenannte Interesselosigkeit als Moment der ästhetischen Erfahrung konzipiert wurde, versuchte er seinerseits zu beantworten, ob dieselbe garantieren könne, dass sich das kontemplative Verhalten ohne Einmischung von individuellem Interesse bewahren könne und zwar mit einer theoretischen Bestimmung und deren praktischen Anwendung, mit der zugleich der Anfang ästhetischer Kategorienbildung der Moderne gesetzt wurde.

2.2.1 Die praktische Umsetzung des Hässlichen

Tiefere Einsicht in den Prozess praktischer Umsetzung des Hässlichen bei Friedrich Schlegel, der gleichwohl den Einbruch des Psychologischen in die Literatur und Kunstkritik voraussetzt, gewährt die Bestimmung des Hässlichen in den ersten *Charakteristiken*. Da weder das Individuelle noch das Interessante die normative Forderung nach dem „Allgemeingültigen“ bzw. der „objektiven ästhetischen Theorie“ erfüllen können, nehmen sie die Form „provisorischer“ Wertbegriffe an, mittels derer die Kunst und Literatur aufgrund ihrer Wirkung auf den Rezipienten beurteilt werden kann: Ihre Funktion besteht demzufolge in der Steigerung der „ästhetischen Energie“ einerseits und des „intellektuellen Gehalts“ andererseits:³⁶⁴

Doch sind die zwei Katastrophen, unter denen sie [die Herrschaft des Interessanten] zu wählen hat, von sehr verschiedner Art. Geht die Richtung mehr auf *ästhetische Energie*, so wird der Geschmack, der alten Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. [...] Wenn hingegen *philosophischer Gehalt* in der Tendenz des Geschmacks das Übergewicht hat, und die Natur stark genug ist, auch den heftigsten Erschütterungen nicht zu unterliegen: so wird die strebende Kraft, nachdem sie sich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft hat, sich gewaltsam ermannen, und zu Versuchen des Objektiven übergehn.³⁶⁵

³⁶⁴ Vgl. KFSa I. S. 252. „Interessant nämlich ist jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt oder ästhetischer Energie enthält“.

³⁶⁵ KFSa I. S. 254.

Die ästhetische Erfahrung wird im Rezipienten als Affekterregung vorgestellt. Um denselben aber nicht indifferent zu lassen, soll die „interessante Individualität“ immer interessanter werden:

Im Grunde völlig gleichgültig gegen alle Form, und nur voll unersättlichen Durstes nach Stoff, verlangt auch das feinere Publikum von dem Künstler nichts als interessante Individualität. Wenn nur gewirkt wird, wenn die Wirkung nur stark und neu ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publikum so gleichgültig, als die Übereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen. Die Kunst tut das ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten.³⁶⁶

Eine solche Poesie sei der Heteronomie unterworfen und müsse sich, um der unvermeidlichen Abstumpfung entgegenzuwirken, einem immer neu „erkünstelten Rausch“, den immer üppigeren „Reizen eines wollüstigen Stoffes“ hingeben, „ohne Befriedigung zu erlangen“.³⁶⁷ Wenn sie einerseits durch ständiges Überbieten über das Erreichte hinauszutreibende Verfahren verursacht, die zu keiner neuen Qualität kommen können, macht sie andererseits den Übergang zum Objektiven notwendig. Aus diesem Krisenzustand des Geschmacks sind von Friedrich Schlegel zwei unterschiedliche Auswege formuliert worden: Die auf die „ästhetische Energie“, zielende Katastrophe wird durch einen auf Effektüberbietung ausgerichteten Innovationsdrang ausgelöst, während das Übermaß des philosophischen Gehalts, auf der anderen Seite, von selbst zum Objektiven führen soll, d. h. dass das Individuelle, das sich durch Künstlichkeit auszeichnet, als die Vorbereitung des Schönen konzipiert und dem Ideal der Objektivität dienlich gemacht wird. Das Schöne genügt nicht sich selbst, wie etwa im freien Spiel, sondern wird als Mittel einem bestimmten Zweck unterworfen, d. h. der Erkenntnis, deren Darstellung „idealisch“ heißt:

Idealisch aber ist eine Darstellung (mag ihr Organ nun Bezeichnung oder Nachahmung sein) in welcher der dargestellte Stoff nach den Gesetzen des

³⁶⁶ KFSA I. S. 222. Meine Hervorhebung. Die hier besprochene Kategorie ist die des Neuen. Wie bereits im *Studium*-Aufsatz ausgeführt, bringt die Bewegung des Interessanten nicht das Bedürfnis schöner Kunst hervor, sondern treibt es immer wieder nach dem „Prinzip der Innovation“ als das „Neue“ hervor. Höchste Bedeutung wurde dem Interessanten in der empirischen Ästhetik zugestanden, die vom Interesse als Eigennutz oder Eigenliebe ausgeht. In das Interessante war ein Teil dessen eingegangen, was der, am Anfang des 18. Jahrhunderts von J. Addison favorisierte und von Bodmer und Breitinger übernommene Begriff des Neuen bezeichnete. In der engl. Dichtungstheorie entwickelte sich parallel zu Einsichten in die Ökonomie und in Opposition zur Antike der Begriff der „novelty“, an dem die Eigengesetzlichkeit der Kritik des Interessanten ansetzte. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 234.

³⁶⁷ Vgl. KFSA I. S. 219.

darstellenden Geistes gewählt und geordnet, wo möglich auch gebildet wird. [...] Es gibt Erkenntnisse, welche durch historische Nachahmung wie durch intellektuelle Bezeichnung durchaus nicht mitgeteilt, welche nur dargestellt werden können; individuelle *idealische Anschauungen*, als Beispiele und Belege zu Begriffen und Ideen. Auf der andern Seite gibt es auch *Kunstwerke, idealische Darstellungen*, welche offenbar keinen andern Zweck haben, als *Erkenntnis*.³⁶⁸

In der Geschichte aber, die sich dem Subjekt in diesem Bewusstsein darbietet, gelangt dieses nur zu sich selbst, um in der Differenz vom Allgemeinen seine Besonderheit als das Vergängliche zu erkennen.³⁶⁹ Nur wenn dem modernen Rezipienten die Erkenntnis dieses qualitativen Unterschieds gelingt, wird er sich vom ‚Ästhetischen‘ zum ‚Didaktischen‘ entwickeln können.³⁷⁰

Die von der Trennung zwischen Sein und Denken, zwischen der Form und dem Inhalt, sowie zwischen „*der denkenden und der tätigen Kraft*“ verursachte Kluft stellt sich als „ein Maximum der Verzweiflung“ im modernen Subjekt dar.³⁷¹

Das Objekt der philosophischen Tragödie ist daher eine tragische Begebenheit, deren Masse und äußere Form *ästhetisch*, deren Inhalt und Geist aber *philosophisch interessant* ist. Das Bewußtsein jenes Streites erregt das Gefühl der Verzweiflung. Man sollte diesen sittlichen Schmerz über unendlichen Mangel, und unauflöselichen Streit nie mit tierischer Angst verwechseln: wiewohl die letzte im Menschen, wo das Geistige mit dem Sinnlichen so innigst verwebt ist, sich oft zu jener gesellt.³⁷²

Indem sich die „Herrschaft des Interessanten“ in den modernen Produktions- bzw. Rezeptionszusammenhängen vernichten lässt, stellt sie gleichzeitig „eine vorübergehende Krise des Geschmacks“ dar.³⁷³ Dabei stellt sich heraus, dass die Natur, die unter Bedingungen künstlicher Bildung chaotisch und entfesselt wirkt, nicht durch die Vernunft harmonisiert werden kann, sondern durch deren Wahrnehmung.

Wenn die neue Poetik ihre Genese dem antiken Ideal verdankt, das als interesseloses Wohlgefallen eine produktionsästhetische Gestalt annimmt, bleibt sie andererseits dem rezeptionsästhetisch Interessanten auf doppelte Weise verpflichtet: Anstatt nach einem

³⁶⁸ KFSA I. S. 241.

³⁶⁹ Die Gegenbegriffe des „manirierten, charakteristischen und individuellen heißen „Allgemeingültigkeit“, das „rein Menschliche“, „Stil“, Objektivität“, „Schönheit“. Vgl. KFSA I. S. 349.

³⁷⁰ Im Didaktischen liegt auch die Bedeutung *Hamlets*. Vgl. KFSA I. S. 247. „Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig scheinen, verschwinden als trivial [...] vor der ewigen kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt“.

³⁷¹ Vgl. KFSA I. S. 248.

³⁷² KFSA I. S. 368. Meine Hervorhebung.

³⁷³ KFSA I. S. 254. Schlegel identifizierte in der Naturverfallenheit der Römer den Untergang der natürlichen Bildung und die Genese des Interessanten.

zwecklosen Spiel zu streben, zielt sie nicht nur auf die Reizung der Sinne und der Einbildungskraft, sondern auch mit ihrem „intellektuellen Gehalt“ achtet sie darauf, dass im Rezipienten eine Befriedigung des „philosophischen Interesses“ stattfindet.³⁷⁴ Während mit dem objektiv Schönen auf diejenige Kunst und Literatur hingedeutet wird, die als ästhetischer Eindruck befriedigen soll, lenkt das Interessante die ästhetische Erfahrung vom Vergnügen der künstlerischen Darstellung ab und auf die besondere Individualität um, die durch dieses gleichzeitig vergegenwärtigt wird.³⁷⁵

Es gibt so viele individuelle Manieren als originelle Künstler. Je größer die schon vorhandene Masse des Originellen ist, desto seltner wird neue echte Originalität. Daher die zahllose Legion der nachahmenden Echokünstler; daher genialische Originalität das höchste Ziel des Künstlers, der oberste Maßstab des Kenners.³⁷⁶

Nur wenn Literatur- und Kunstwerke als „original“ wahrgenommen werden, können sie als „Abarten der Poesie, selbst die exzentrischen und monströsen, ihren Wert als Materialien und Vorübungen der Universalität“ beibehalten.³⁷⁷ In diesem Sinne darf auch der psychologische Roman „die langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, grässlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz nicht scheuen“.³⁷⁸

Die ersten *Charakteristiken* Schlegels können als Beispiele einer praktischen Umsetzung des Hässlichen mit Blick auf die moderne Literatur gelten, insofern als sie mit deren immanenten Wahrnehmungsverfahren dargelegt werden. Während im *Studium*-Aufsatz dem Individuellen und dem Interessanten normativ eine provisorische Gültigkeit zugesprochen wurde, findet in der *Woldemar*-Rezension (1796) das Hässliche in Form einer deskriptiven Kategorie seine Anwendung als immanente Kritik. Im Unterschied zu der *Hamlet*-Charakteristik beschränkt sich die *Woldemar*-Charakteristik nicht nur auf ein Werk, welches nicht systematisch, sondern nach der

³⁷⁴ KFSa I. S. 254-5. Im ersten Fall, wo es in Richtung ästhetischer Energie geht, wird der Geschmack „nur immer heftigere und schärfere“ Reize begehren und in den letzteren wird „die strebende Kraft“ notwendig zu Versuchen des Objektiven übergehen.

³⁷⁵ Wie z. B. im *Laokoon* Lessings das Mitleid einen Gegenstand interessant machen kann, so nimmt im *Studium*-Aufsatz das „originelle Individuum“ einen interessanten Charakter an. Vgl. Lessing G. E. *Laokoon*, 1766, 23. Stück, in: *Lessing*, Bd. 3, 1967. S. 133.

³⁷⁶ KFSa I. S. 239. Vgl. „Ich rede von jener Mitteilung des Schönen, durch welche der Kenner den Künstler, der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mitteilt.“ Ebd. S. 274.

³⁷⁷ Siehe dazu *Athenaeum*-Fragment 139, 187.

³⁷⁸ Vgl. KFSa XVI, S. 187 (139); KFSa II. S. 185. 1798 (124) „Wenn man einmal aus Psychologie Romane schreibt oder Romane liest, so ist es sehr inconsequent auch die langsamste Zergliederung unnatürlicher Lüste, gräßlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz scheuen zu wollen“.

Verfahrensweise der ‚Charakteristik‘ – genauer gesagt der Charakteristik eines Autors und seiner Weltanschauung – behandelt wird:

Die *gehässige Art dieses Schlegels* ist es vorzüglich, nie bei Einem halt zu machen, [...] sondern immer zugleich den ganzen Menschen selbst zu rezensieren. In der Rezension des *Woldemar* ist dies bis zum Ekel widrig und abscheulich, allein in geringerem Grade hat er es auch [...] in anderen seinen Aufsätzen getan.³⁷⁹

Jacobis Philosophie wird demzufolge zum *individuellen* Resultat einer *individuellen* Erfahrung, die zugleich mit Buchstaben, den „Gespenstern des ehemals Wirklichen“, ein Gewerbe treibt welches ihren Geist überlebt hat.³⁸⁰ Sein „prosaischer Ausdruck“ wird von Schlegel als „genialisch“ definiert, gerade deshalb, weil er im „polemischen Teil“, „die Folgen, den Unzusammenhang nicht bloß dieses oder jenes Systems, sondern auch der herrschenden Denkart des Zeitalters mit kritischem Geist“ enthüllt.³⁸¹ Indem im *Woldemar* anstatt den ‚repräsentativen‘ eher ‚individuelle‘ Charaktere dargestellt werden, bedeutet das gleichwohl, dass in ihm eine Vielfalt von Szenen dargelegt werden, die nach den Gesetzen des Rezensenten mit der Kategorie des Hässlichen und seinen ‚charakteristischen‘ Merkmalen zu klassifizieren sind:

Nicht zu erwähnen, wie *peinlich, hässlich, und also unpoetisch fast alle dargestellten Situationen, Charaktere und Leidenschaften* sind: so wäre das unnatürliche der Hauptbegebenheit, welches wir jeden Augenblick empfinden, in einem Gedicht eine unersetzliche Störung.³⁸²

In kritischer Auseinandersetzung mit dem Text zeigt Schlegel in seiner Charakteristik, inwiefern sich die in der Eigenschaft des „verfehlten Helden“ sowie in seinem zerrissenen Verhältnis mit Henriette personifizierte Trennung und Vereinzelung der Fähigkeiten des modernen Menschen als charakteristisches Ergebnis moderner Bildung widerspiegeln.³⁸³ Da die Hässlichkeit des Charakters und die Dissonanz des gesamten Werks nicht als Mittel zu einem höheren Zweck verstanden werden, gelingt es Jacobi,

³⁷⁹ Humboldt an Jacobi, Jena Januar 1797. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd. 1. Ebd. S. 70. Siehe auch: Eichner H. Ebd. III S. 85.

³⁸⁰ KFSa II, S. 58. Auch im Bezug auf die Charakteristik Lessings wurde behauptet: „Jedes seiner meisten Werke ist ein literarisches Individuum für sich“. „In seiner Individualität lag seine Größe“. Vgl. Ebd. 108; 112. Schlegel bezieht sich hier auf Werke wie *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Nathan der Weise*. Vgl. KFSa II. S. 118. „Wer den Nathan recht kennt, kennt Lessing“.

³⁸¹ KFSa II. S. 71.

³⁸² Ebd. S. 61. Meine Hervorhebung.

³⁸³ KFSa II. S. 68.

Schlegels Ansicht nach, die eigene Autonomie nur *ex negativo* beizubehalten.³⁸⁴ Indem die Charakteristik eines Individuums nur durch eine „idealische Stellung“ zum philosophischen Kunstwerk gelingen kann, konnte sich *Woldemar*, im Gegensatz zu den Meisterwerken der Moderne, dessen charakteristisches Poetizitätsmerkmal eine unaufgelöste Disharmonie ist, nur schwer „auf einen höheren Standpunkt der Reflexion“ erheben.³⁸⁵ Das normative Urteil soll, laut Schlegel, durch das beschriebene Wahrnehmungsverfahren des Romans als eine kritische Auseinandersetzung mit einer reflexiven Erkenntnis begleitet werden.³⁸⁶

In der Charakteristik *Über Lessing* erreicht der hermeneutische Reflexionsprozess des „kritischen Genies“ einen Höhepunkt: Da jedes seiner Werke ein „literarisches Individuum“ für sich ist, liegt auch seine Größe in seiner Individualität.³⁸⁷

Überraschung und Erstaunen waren [...] jedesmal meine Empfindungen, wenn ich eine Zeitlang *ganz in Lessings Schriften gelebt hatte*, und nun absichtlich oder zufällig wieder auf irgend etwas geriet, wobei ich mich alles dessen erinnerte, was ich etwa schon über die Art, wie man Lessing gewöhnlich bewundert und nachahmt, oder zu bewundern und nachzuahmen unterläßt, gesammelt und beobachtet hatte.³⁸⁸

Im *Lessing*-Aufsatz, der im zweiten Teil des ersten Bandes des *Lyceum* (1797) erschien, sprach Schlegel über sich selbst als rezipierenden Leser. Obwohl er in Lessing nicht nur ein Vorbild, sondern auch einen Geisterverwandten gefunden hatte, war es sein eigentlicher Anspruch als Literaturkritiker, „Lessings Geist im Ganzen zu charakterisieren“, d. h. ihn „im System aller Werke des Künstlers zu verstehen“, denn.³⁸⁹

³⁸⁴ D. h. für die „vollständige philosophische Einheit“.

³⁸⁵ KFSa II. S. 72. In der Rezension *Über Lessing* erreicht die Reflexion dagegen einen Höhenpunkt. Vgl. KFSa II. S. 203-260. Schlegel überlässt es Lessing in der Charakteristik, „sich selbst zu charakterisieren“. Ebd. S. 115.

³⁸⁶ Der *Woldemar* wird letztlich als ein theologisches Kunstwerk bezeichnet, das sich mit einem „Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit retten will“. KFSa II. S. 77.

³⁸⁷ Vgl. KFSa II. S. 100-125. Die Charakteristik erschien im *Lyceum der schönen Künste*. Berlin J. F. Unger 1797, S. 76-128. Vgl. KFSa II. S. 108. „Jedes seiner meisten Werke ist ein literarisches Individuum für sich“. Im August 1798 bestimmte Schlegel die Charakteristik für einen Band kritischer Schriften, in welchem *Woldemar*, *Forster*, *die Lyceischen Fragmente* mit dem Aufsatz über Lessing vereint erscheinen sollten. Es handelt sich um die *Charakteristiken und Kritiken*, zu deren Herausgabe sich Friedrich später mit seinem Bruder vereinigte und welche, nachdem sie zuerst Unger angeboten worden waren, 1801 bei Nikolovius in Königsberg erschienen. Die Fortsetzung des *Lessing*-Aufsatzes wird nach dem Bruch mit Reichardt für das *Athenäum* in Aussicht genommen. Vgl. KFSa II. *Einleitung*. H. Eichner.

³⁸⁸ Ebd. S. 102. Meine Hervorhebung.

³⁸⁹ Ebd. KFSa II. S. 100.

Eine Charakteristik ist ein Kunstwerk der Kritik, ein *visum repertum* der chemischen Philosophie. Eine Rezension ist eine angewandte und anwendende Charakteristik, mit Rücksicht auf den gegenwärtigen Zustand der Literatur und des Publikums.³⁹⁰

In *Lessings Gedanken und Meinungen* (1804) hieß es dann: „Dieses gründliche Verstehen nun, welches, wenn es in bestimmten Worten ausgedrückt wird, Charakterisieren heißt, ist das eigentliche Geschäft und innere Wesen der Kritik“ [...] Charakteristik [ist] die höchste Aufgabe der Kritik und die innigste Vermählung der Historie und Philosophie“.³⁹¹ So wie das Grundgesetz der griechischen Kunst „nicht Schönheit“, sondern eher „Wahrheit“ der Charakteristik gewesen ist, blieb das Ziel der modernen Kunst mit der Präzisierung der „symbolischen Form“ eines Werkes oder eines Systems von Werken eng verbunden.³⁹²

Geht man sonst bei seiner Charakteristik ins einzelne: so geschieht dies nicht etwa nach den verschiedenen Stufen seiner literarischen Bildung, den Epochen seines Geistes, und mit der Unterscheidung des eignen Styls und Tons eines jeden, noch nach den vorherrschenden Richtungen und Neigungen seines Wesens [...]: sondern *nach den Titeln seiner einzelnen Schriften*, die man nicht selten [...] nach nichtsbedeutenden Gattungsnamen registermäßig zusammenpaart; da doch jedes seiner meisten und besten Werke, *ein literarisches Individuum für sich ist*, [...] und oft weder Vorgänger noch Nachfolger hat, womit es in eine Rubrik gebracht werden könnte.³⁹³

Schlegel versucht seine Meinung über Lessing nicht nur mit den Lessing'schen Maximen auszudrücken, sondern auch nach den Formulierungen zu bestimmen, die sich als Bekenntnisse ihres Autors bewerten lassen: Denn „wer den Nathan recht kennt, kennt Lessing“.³⁹⁴ Im Unterschied zur *Seltenheit aus der Naturgeschichte* Jacobis und zur Lessing-Charakteristik wird am Anfang die als ein in sich vollkommenes Gemälde betrachtete „Naturgeschichte des Schönen“ in Goethes *Wilhelm Meisters* (1795/96) als

³⁹⁰ KFSa II. S. 253. Hervorhebung im Original.

³⁹¹ Vgl. KFSa III. S. 60.

³⁹² Vgl. KFSa II. S. 218. „Bei Gelegenheit werden Lessing und Winckelmann zurechtgewiesen: nicht Schönheit, wie jener behauptet, noch stille Größe und edle Einfalt, wie dieser, sei das Grundgesetz der griechischen Kunst gewesen, sondern Wahrheit der Charakteristik.“ Vgl. KFSa II. S. 412. „Ich ehre Lessing wegen der großen Tendenz seines philosophischen Geistes und wegen der symbolischen Form seiner Werke“.

³⁹³ KFSa II. 108.

³⁹⁴ Vgl. KFSa II. S. 118.

ein bereits verwirklichtes Beispiel des Ideals objektiver Poesie betrachtet.³⁹⁵ Selbst die Figurenkonstellation in Goethes Roman wird als eine ideale Totalität betrachtet, zu der sogar die „süßere Schauer“³⁹⁶ erregende Mignon-Figur gehört.³⁹⁷ Wenngleich der *Meister* der erste ordentliche „systematische Roman“ zu sein scheint, so fällt doch auf, dass Schlegel in den fast gleichzeitig entstandenen Notizheften weitere Steigerungsmöglichkeiten vorsieht, welche diese Vollkommenheit infrage stellen: denn, „ein vollkommener Roman“ soll „weit mehr romantisches Kunstwerk sein als *Wilhelm Meister*“.³⁹⁸ Im Frühjahr 1798 fand eine erste Distanzierung von der Lobpreisung Goethes statt, wobei der *Übermeister* als „ein Roman gegen das Romantische“ bezeichnet wurde.³⁹⁹ Wenn ein Roman „im ganzen wie im einzelnen sich selbst charakterisieren kann“, dann kann seine Bildungsidee auch seine künstlerische Form charakterisieren.⁴⁰⁰

2.2.1. Das Hässliche und verwandte Begriffe

Während der Diskurs zur Theorie des Hässlichen mit der Suche nach objektiven ästhetischen Kategorien beginnt, mündet er in das psychologische Problem der rezeptiven Relativität des Hässlichen angesichts der individuellen Empfänglichkeit, die bis auf die Bestimmung des Interessanten in den *Charakteristiken und Kritiken* zurückweist.⁴⁰¹ Wie am Beispiel des Interessanten gesehen, stand Schlegel den „modernen“ Entwicklungen der Ästhetik eher kritisch gegenüber. Einerseits setzte er mit seiner Theorie des Hässlichen kritisch an den Defiziten der bisherigen metaphysisch-klassizistischen Theorien an, andererseits wurde deutlich, dass es ihm erst

³⁹⁵ Vgl. KFSA II. S. 132. Im Gegensatz zur *Woldemar*-Rezension wurde die *Meister*-Rezension positiv angenommen. Die Rezension erschien 1798 im *Athenäum*. I Band, 2. Stück. Berlin 1798. Vgl. KFSA II. S. 126-146.

³⁹⁶ Vgl. KFSA II. S. 130.

³⁹⁷ KFSA II. S. 143. Überhaupt gleichen die Charaktere in diesem Roman zwar durch die Art der *Darstellung dem Porträt*, ihrem Wesen nach aber sind sie ein unerschöpflicher Stoff und die vortrefflichste Beispielsammlung für *sittliche und gesellschaftliche Untersuchungen*. Meine Hervorhebung.

³⁹⁸ KFSA XVI. S. 108, (289). Vgl. Michel W. Ebd. 1982, S. 261. Mit der *Meister*-Rezension beginnt eine zweite Phase des Schlegel'schen Stils. Siehe dazu: Briegleb K.: *Ästhetische Sittlichkeit*. Tübingen 1962.

³⁹⁹ Zitiert nach Messlin D.: „Klassizismus und Weimarer Klassik“: Winkelmann, Schiller, Goethe. In: Enders J. (Hg.): Ebd. 2017. S. 43. Siehe dazu: Eichner H. (Hg.): Ebd. Bd.1. S. 132. Fr. Schlegel an Schleiermacher, Juli 1798.

⁴⁰⁰ Vgl. *Zum Roman* (Notizen bei der Lektüre 1799). KFSA XVI. S. 265 (159) „In Goethes *Meister* ist nur die Form der Bedeutsamkeit, aber keine wirkliche poetische Bedeutung“.

⁴⁰¹ Siehe dazu: *Charakteristiken und Kritiken*. Rezension in *Literatur-Zeitung*, Erlangen Sep. 1801 (Schleiermacher). Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen* Bd 3. Ebd. 2012. S. 84-98.

durch die Verbindung des Studiums der Griechen mit einer transzendentalphilosophisch begründeten Ästhetik gelingen sollte, die Forderungen klassizistischer Kunstkenner nach allgemeinen Gesetzen der Schönheit zu verknüpfen. Mit diesen Gesetzen würden sich auch die bisherigen Bestimmungen des Hässlichen entwickeln können, wenn ihre Differenz nicht vollständig in sich aufgenommen wäre bzw. wenn das von Schlegel mehrmals erwähnte Ideal der Echtheit nicht aus einer Kritik des „Unwahren“ hervorgehen bzw. wenn es keine (Selbst-)Reflexion des „Wahren“ und des „Objektiven“ beanspruchen würde, hätte es auch nur dessen bloße Wiederholung bzw. Nachahmung sein können.⁴⁰² Durch Friedrich Schlegels Kunst- und Literaturkritik, die in den *Charakteristiken* ihre beste Exemplifikation fand, wird die Theorie des Hässlichen durch die Verfahrensweise der bereits theorisierten Kategorien reflexiv und praktisch angewendet, um schließlich in der Erörterung des disharmonischen Ausdrucks eines „erregten und dann beleidigten Verlangens“ und seiner Rezeption kritisch umgesetzt zu werden.⁴⁰³ Mit der Kategorienbestimmung des ‚erhabenen Hässlichen‘ wird ein Versuch unternommen, die beiden Ansätze zu verknüpfen.⁴⁰⁴

Wie bereits gezeigt wird im *Studium*-Aufsatz zwischen der „Dürftigkeit“ und dem „erhabenen Hässlichen“ unterschieden, die sich als Varianten des Hässlichen auf den Kontrast der niederen und höheren Kunst und Literatur in der Moderne beziehen lassen: Mit dem doppelten Gegensatz von „unendlichem Mangel“ und „unendlicher Disharmonie“ wird das erhabene Hässliche als Kategorie einer „besseren Kunst“ fixiert, während mit der ‚dürftigen Hässlichkeit‘, die ‚verworrene Dürftigkeit‘ einer „gemeineren Kunst“ bezeichnet wird.⁴⁰⁵

Indem sowohl in der niederen als auch in der höheren Kunst und Literatur der Moderne die Darstellung gleichsam als Erkenntnis begriffen wird, wobei der Begriff nicht mit der Realität, die er begreift zu identifizieren ist, sondern im „philosophisch Interessanten“ die vorübergehende Divergenz von Denken und Sein, Inhalt und Form und nicht zuletzt

⁴⁰² Lukács und Adorno haben die Widerständigkeit des Erhabenen und Komischen an der darin bewahrten oder zum Ausdruck kommenden ungeschminkten Wahrheit des Hässlichen erkannt. Für beide konstituiert sich die Moderne in unterschiedlicher Weise durch die Radikalisierung dieses Moments in den traditionell idealistischen, ästhetischen Kategorien. Vgl. Oesterle. G. Ebd. 218-219.

⁴⁰³ Vgl. KFSa I. S. 313.

⁴⁰⁴ Die Ästhetik der wiederherzustellenden schönen Kunst, die, laut Adorno, keine Ästhetik des Scheiterns oder der Resignation ist, wird als „Ästhetik des Widerstands“ bezeichnet. Sie bleibt eine Ästhetik des Erhabenen, die sich bei Kant „durch den Widerstand des Geistes gegen die Übermacht definiert“. Adorno Th. W., Ebd. 1970. S. 296. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 244.

⁴⁰⁵ KFSa I. S. 217. „[...] wo echte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine anderen Reize kennt, als niedrige Üppigkeit und widerliche Heftigkeit“. Im Unterschied zur ‚dürftigen Verwirrung‘ gemeinerer Kunst wird das erhabene Hässliche ‚systematisch‘ und, genauso wie das Interessante, ‚geschichtlich‘ entfaltbar. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 241.

zwischen „tätiger und denkender Kraft“ festhält, wird in Schlegels *Charakteristiken* auch eine Möglichkeit ihrer quantitativen bzw. qualitativen Veränderung ästhetisch-poetologisch fixiert.

Die vielen und trefflichen Kunstwerke, deren Zweck ein philosophisches Interesse ist, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern *eine ganz eigne große Hauptgattung*, welche sich wieder in zwei Unterarten spaltet. Es gibt eine selbsttätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von schöner Kunst ebenso verschieden ist, als von Wissenschaft und Geschichte. *Das Häßliche ist ihr oft in ihrer Vollendung unentbehrlich*, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck.⁴⁰⁶

Wie bereits ausgeführt findet das Hässliche im *Studium*-Aufsatz Schlegels Ansicht nach im disharmonischen Augenblick des philosophisch Interessanten bzw. in der plötzlichen Erkenntnis der Trennung zwischen dem Sein und dem Denken statt. Die verbindende Formel wird durch die von Schlegel eingesetzte Kategorie ‚erhabener Hässlichkeit‘ exemplifiziert, die sich durch die Rolle der Negation der Kant’schen Bestimmung des Erhabenen erklären lässt. Wie bereits erwähnt, erfährt sich der zwischen seiner Natur- und Vernunftbestimmung zerrissene Mensch im Phänomen des Erhabenen als ein alle Sinnlichkeit überschreitendes Vernunftwesen. Kants Überlegungen zum Hässlichen gehen aber kaum über klassizistische Positionen hinaus: Beispielsweise wenn er feststellt, dass die schöne Kunst ihre Vorzüglichkeit darin zeige, dass die Dinge, die in der Natur hässlich seien, wie z. B. Furien, Krankheiten oder Kriegsverwüstungen, letztlich als „schön“ beschrieben werden.⁴⁰⁷ Schlegels Position gegenüber dem Idealismus einerseits und gegenüber dem Empirismus und Rationalismus andererseits, zu autonomer und zweckorientierter Kunst, sowie zu schön und interessant, wird durch den Begriff der erhabenen Hässlichkeit relativiert.⁴⁰⁸ Während bei Schlegel das Schöne zugleich reizend und erhaben ist, tritt das erhabene Hässliche, ähnlich wie das Erhabene bei Kant, als Zustand disproportionierter Gemütskräfte auf, in dem aber im Unterschied

⁴⁰⁶ Meine Hervorhebung. Mit Blick auf das philosophisch Interessante kommt es dabei weniger auf den idealen Gegenstand des Interesses an als vielmehr darauf, dass man theoretisch-kritisches Selbstbewusstsein gewinnt. Vgl. KFSa I. S. 240-41.

⁴⁰⁷ Funk H. Ebd. S. 134. Vgl. Guyer P. „Kant und die Reinheit des Hässlichen“. In: *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*. Bielefeld 2006. S. 93-116.

⁴⁰⁸ Es wird behauptet, dass Schlegel zu diesem Zeitpunkt Partei zugunsten des Schönen ergriffen habe. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 234. „So entschieden, dass er schließlich noch nach seinem Abschluß Schillers Begriff des Sentimentalischen wegen des Interesses an der Realität des Ideals als Halbheit und Inkonsequenz in der *Vorrede* verwirft“. Siehe dazu: KFSa I. S. 118.

zum Kant'schen Erhabenen der Widerstreit zwischen Vernunft und Sinnlichkeit ewig unentschieden bleibt.⁴⁰⁹ Während das Schöne und das Hässliche als statische Korrelate gelten, zeichnet sich das hässlich Erhabene durch eine Dynamik aus, die von der real-kontingenten Kunst- und Literaturproduktion bzw. -rezeption übermittelt wird:⁴¹⁰ „Dem absoluten Guten ist aber gar nichts Positives, kein absolutes Schlechtes entgegengesetzt, sondern nur eine bloße Negation der reinen Menschheit, der Allheit, Einheit und Vielheit“.⁴¹¹ Ebenso wie die Schönheit alle Bedingungen der Kunst enthält, werden unter Hässlichkeit alle Erscheinungen, die der Schönheit widersprechen, subsumiert.

SCHÖN	HÄSSLICH
„angenehme Erscheinung des Guten“ (287, 310)	„unangenehme Erscheinung des Schlechten“ (310)
„süße Lockung der Sinnlichkeit“ (310)	„feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit“ (310)
„freie Leichtigkeit“ (310)	„schwerfällige Peinlichkeit“ (310)
„gleichmäßige Spannung in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe“ (310)	„schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen“ (310)
„Harmonie“ (311)	„Missverhältnis und Streit“ (311) ⁴¹²

Schönheit und Erhabenheit werden bei Schlegel als eins gedacht. Indem mit der Aufnahme des Erhabenen ins Schöne der Widerstreit von Vernunft und Sinnlichkeit ans Schöne herangetragen wird, tritt an die Stelle der Korrelation von Erhabenem und Schöнем die von Hässlichem und Schöнем.⁴¹³ Die Dualität des Schöenen und Erhabenen wird dadurch aufgehoben, dass die Momente des Erhabenen in den Bereich des Hässlichen abgeschoben werden, um schließlich den Begriff des Hässlich-

⁴⁰⁹ Nach Oesterle wird die Hässlichkeit als „Zerfallsprodukt des einerseits in harmonisierbaren, andererseits unlösbaren Widerstreit aufgespaltenen Erhabenen“ bezeichnet. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 240.

⁴¹⁰ Vgl. Oesterle G. Ebd. 290. Obwohl im *Studium*-Aufsatz behauptet wird, dass das Schöne und das Hässliche „unzertrennliche Korrelaten“ seien, erweist sich in der Durchführung, dass sich zum Schöenen als der Erscheinung des Guten kein Hässliches als ausschließlich positives Korrelat denken lässt. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 255. Der Fassungsvergleich zwischen dem *Studium*-Aufsatz von 1796 und der Überarbeitung von 1823 bringt laut Oesterle eine wichtige Ergänzung: der Aussage aus de Jahr 1796 „Dem positiven Guten ist aber an sich nicht wieder ein positives Schlechtes entgegengesetzt“, wird 1823 hinzugefügt: „obwohl der Wille, welcher die Verneinung will und also alles andere außer sich selbst verneint, in anderer Beziehung auch positiv schlecht genannt werden kann“.

⁴¹¹ KFSA I. S. 310. Meine Hervorhebung.

⁴¹² Die Seiten beziehen sich auf KFSA I.

⁴¹³ Auf die begriffliche Integration des Erhabenen ins Medium des Schöenen deuten einige das 108. *Athenäums*-Fragment begleitende Bruchstücke der *Philosophischen Lehrjahre* hin, in denen Schlegel die „Pole“ des Erhabenen und Reizenden in der „Mitte“ des Schöenen aufgehen läßt. KFSA 18, 220 (309); KFSA 18, 284 (1056); 287 (1086) und 19, 89f. (70). Vgl. Mathy, D. Ebd. 1989, S. 143-160; Vgl. Zelle C. Ebd. 1995. S. 267-68.

Erhabenen bzw. des Erhaben-Hässlichen herauszubilden.⁴¹⁴ Der „erhabnen Schönheit“ und ihren Bestimmungsformen unendlicher Fülle und unendlicher Harmonie steht der „doppelte Gegensatz der unendlichen Leerheit und „unendliche[n] Disharmonie“ „erhabner Hässlichkeit“ gegenüber.⁴¹⁵ Der Schmerz wird letztlich als Wirkung des Hässlichen zu absoluter Intensität gesteigert, wodurch ein Maximum des „Ekels, der Pein, der Verzweiflung“ erregt wird.⁴¹⁶

Das Resultat *erhabner Häßlichkeit* (einer Täuschung, welche durch jene Spannung des Triebes möglich ist) hingegen ist *Verzweiflung, gleichsam ein absoluter, vollständiger Schmerz*. Ferner *Unwillen*, (eine Empfindung, welche im Reiche des Häßlichen eine sehr große Rolle spielt) oder der *Schmerz*, welcher die Wahrnehmung einzelner sittlicher Mißverhältnisse begleitet; denn alle *sittlichen Mißverhältnisse* veranlassen die Einbildungskraft den gegebenen Stoff zur Vorstellung einer *unbedingten Disharmonie* zu ergänzen.⁴¹⁷

Wenn einerseits mit der Charakterlosigkeit und Allgemeinheit die Einseitigkeit moderner ästhetischer Bildung kritisiert wird, wird mit dem „fernen Unwillen“ die allgemeine Individualitätslosigkeit moderner Kunstproduktion bzw. -rezeption bezeichnet.⁴¹⁸

Wie bereits gezeigt, gelten sogar die gelungensten Werke der Moderne Schlegels Ansicht nach als Beispiele erhabener Hässlichkeit.⁴¹⁹ Wenn diese als „erhabnes Phänomen“ bezeichnet werden, verraten die in den Epitheta eingesetzten rhetorischen Mittel einen innewohnenden Widerspruch, der sich auf der semantischen Ebene zwischen dem „göttlichen Barden“ und den „gotischen Begriffen des Barbaren“ mit einer aus Abscheu und Faszination gemischten Ambivalenz erkennen lässt.⁴²⁰

Das kolossalische Werk des Dante, dieses *erhabne Phänomen* in der trüben Nacht jenes eisernen Zeitalters, ist ein neues Dokument für den künstlichen Charakter der

⁴¹⁴ Schlegel wird im Kölner Privatissimum *Über die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern* (1804-1805) auf die Unterscheidung von Schönheit und Erhabenheit zurückkommen, indem er das Erhabene mit der Bestimmung der Disproportion verbindet, die in der früheren Phase seines Werks für den Schmerz des Hässlichen in Betracht gezogen worden war. KFSa XII. 384. Vgl. Zelle C. Ebd. 1995. Der Verlust der Mitte erscheint aus der romantischen Sicht der „Kölnischen Philosophie“ als ein erhabenes Ereignis Vgl. KFSa XII. Anstatt. Vgl. S. XIII-XXXV. Hier XXVII.

⁴¹⁵ KFSa I. S. 312.

⁴¹⁶ KFSa I. S. 313.

⁴¹⁷ Ebd. S. 312. Wenn die Definition „des Schönen im weitesten Sinne“ als die „angenehme Erscheinung des Guten“ auf die freie Selbstbestimmung des Menschen und die Realisierung von dessen Fähigkeit bezogen wird, deuten tatsächlich „sittliche Mißverhältnisse“ auf die menschliche Unfreiheit und die Unmöglichkeit einer Realisierung seiner Fähigkeit hin.

⁴¹⁸ Vgl. KFSa I. S. 221; 223.

⁴¹⁹ KFSa I. S. 312.

⁴²⁰ Zelle C. Ebd. 1995. S. 268. Vgl. KFSa I. S. 233.

ältesten modernen Poesie. [...] Die eigensinnige Anordnung der Masse aber, den *höchst seltsamen Gliederbau des ganzen Riesenwerks, verdanken wir weder dem göttlichen Barden, noch dem weisen Künstler, sondern den gotischen Begriffen des Barbaren.*⁴²¹

Die Wirkungen des hässlich Erhabenen, zu dessen Darstellung das größte Maß von Fülle und Kraft erforderlich ist, sind „Verzweiflung, Unwillen, Folter“ sowie eine „unendliche Disharmonie“, d. h. jene Kategorien, die, Schlegels Ansicht nach, auf das Werk von Shakespeare zutreffen.⁴²² Die Bestimmungen, die Schlegel zur Beschreibung der Werke Shakespeare verwendet, entsprechen auf der semantischen Ebene den Definitionen des Schmerzes, welcher die Intensität erhabener Hässlichkeit erregt:

Ja sogar um das *häßlich Erhabne* darzustellen, und den Schein *unendlicher Leerheit und unendlicher Disharmonie* zu erregen, wird das größte Maß von Fülle und Kraft erfordert. Die Bestandteile des Häßlichen streiten also untereinander selbst, und es kann in demselben nicht einmal wie im Schönen, durch eine gleichmäßige, wenngleich beschränkte Kraft der einzelnen Bestandteile, und durch vollkommene Gesetzmäßigkeit der vollständig vereinigten ein bedingtes Maximum (ein objektives unübertreffliches Proximum) erreicht werden, sondern nur ein subjektives: denn es gibt für jede individuelle Empfänglichkeit eine bestimmte Gränze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung, jenseits welcher die Besonnenheit aufhören würde.⁴²³

Im Begriff erhabener Hässlichkeit wird nicht nur eine Täuschungsstrategie aufgedeckt, die gleichzeitig das unendlich erregte und beleidigte Verlangen des modernen literarischen Bedürfnisses begreift, sondern auch die Leerheit und Disharmonie, welche die äußerste intellektuelle Anstrengung erfordert, um das, was bloß ist, poetologisch sprengen zu können: „Das Gefühl der Leerheit und des Streits kann von bloßer Unbehaglichkeit bis zur wütendsten Verzweiflung wachsen, wenngleich der Grad der Negation derselbe bleibt, und die intensive Kraft des Triebes allein steigt.“⁴²⁴

Mit den Bestandteilen des erhabenen Hässlichen, d. h. „der unendlichen Leerheit und Disharmonie“, können außerdem die im Interessanten festgehaltenen Bestimmungsmomente moderner Kunstproduktion und -rezeption am besten exemplifiziert werden. Auch wenn bei der ästhetischen Energie sowie bei dem philosophischen Gehalt am Anfang eine Steigerung der Seelenkräfte eintritt, bedeutet

⁴²¹ KFSA I. S. 233.

⁴²² KFSA I. S. 247.

⁴²³ KFSA I. S. 310. Meine Hervorhebung.

⁴²⁴ KFSA I. S. 312.

die erste, laut Schlegel, eine quantitative, das letztere eine qualitative Steigerung.⁴²⁵ Erst dann wenn in der ersteren die wirkungsbezogene Seite des Hässlichen aufgenommen wird, kann der philosophische Gehalt den Rezipienten zu einer ästhetisch-sittlichen Entscheidung führen.⁴²⁶ Indem das erhabene Hässliche bei Schlegel als psychologisches Problem des Bewusstseins gegenüber der geschichtlichen Realität erklärt wird, wird in seiner Anwendung auch seine Aufhebung erkannt und nicht zuletzt als praktisch anwendbar bzw. historisch aufhebbar wahrgenommen.⁴²⁷

Im folgenden Unterkapitel werden die ab 1802 entstandene Schriften Friedrich Schlegels berücksichtigt. In ihnen wurden die in den früheren Lebensphasen Schlegels bereits entworfenen Formen und Funktionen des Hässlichen durch weiteren Dimensionen konnotiert, die einerseits von Schlegels Medien- bzw. Gegenstandswahl abhängig, und andererseits von deren Form bedingt werden. Durch einen Vergleich der während der mittleren (1802-1808) und späteren Schaffensperiode (1808-1829) entstandenen Schriften wird sich ergeben, welche neue Formen und Funktionen das Hässliche in der mittleren Phase angenommen hat bzw. inwiefern die neuen Überlegungen im Vergleich mit den ursprünglichen Werten und Normen beim späten Schlegel umfunktionalisiert wurden.

⁴²⁵ KFSA I. S. 254-5.

⁴²⁶ Oesterles Ansicht nach bezeichnet die ästhetische Kategorie des erhabenen Hässlichen mit ihren Bestimmungsmomenten die problematische Verfassung der Moderne, die in der Kunst zur Erscheinung kommt. Ebd. S. 253.

⁴²⁷ Nach Oesterle wird die Erfahrung gegenwärtiger Kunst und Kultur, die als „wesentlich hässlich“ bestimmt werden, der Ausgangslage nach 1795 und 1830 die gleiche. Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 253.

2.3. Umfunktionalisierungen des Hässlichen beim späten Friedrich Schlegel (1802-1829)

Im Unterschied zu den frühen Schriften, in welchen dem Hässlichen und den mit ihm verwandten Kategorien neben dem Versuch theoretisch-systematischer Fixierung ein ästhetisch-poetologischer Inhalt sowie eine kritische Anwendbarkeit zugeschrieben wurden, wird das Hässliche in den ab 1802 veröffentlichten Schriften durch die Wahl einer theologischen Dimension umfunktionalisiert und semantisch auf die historisch-kulturpolitische Ebene im Medium einer ideologisch aufgeladenen und propagandistisch motivierten Sprache projiziert.⁴²⁸ Wenn damit dem Hässlichen ein stark ausgeprägter religiöser Charakter verliehen wird, welcher, nach der Theorie des Romantischen, im scheinbaren Kontrast zu den ursprünglichen Bestimmungen stand,⁴²⁹ wird für die Genese der „ästhetischen Religion“ Friedrich Schlegels ein aus der religiösen Sphäre entlehntes Vokabular verwendet.⁴³⁰ Schlegels Diskurswandel zeichnet sich im Zusammenhang mit den von ihm eingesetzten Kommunikationsstrategien wie der Sammlung, der Kunstausstellung, des Reiseberichtes und der akademischen Vorlesung ab, denen auf semantischer Ebene eine neue kulturpolitische Bedeutung zukommt.⁴³¹ In diesen Strategien lassen sich Anschauungsformen der Kunstreflexion im Medium des Gemäldes erkennen, die in Schlegels Gemäldebeschreibungen zur Geltung kommen. Obschon sich die Beschäftigung mit der Kunst wie ein roter Faden durch Schlegels ganzes Leben zieht,⁴³² verpflichtet ihn besonders die Malerei zu einer Änderung seiner Perspektive. Anstatt der von der Zentralperspektive suggerierten Objektivität des Dargestellten sowie der Subjektivität eines Bildraumes, der nach Maßgabe der individuellen Wahrnehmungsgesetze konstruiert wurde, erkennt Schlegel die Malerei nur insofern an, als in ihr das Dargestellte, das zugleich als irdische

⁴²⁸ Vgl. Oesterle G.: „Friedrich Schlegel in Paris oder die Romantische Gegenrevolution“. In: G. L. Fink (Hg.): *Les Romantiques allemands et la Révolution française/Die deutsche Romantik und die französische Revolution*. Straßburg 1989. S. 163-179.

⁴²⁹ Siehe auch K. H. Bohrer, Ebd. 1978. S. 377. Die Entdeckung des theologisch Bösen als einer rein ästhetischen Qualität wird das höchste Ziel „nachromantischer“ Ästhetik.

⁴³⁰ Es wurden Termini wie „heilig“, „göttlich“, „offenbaren“, „anbeten“, „Gott“, „Gottheit“, „Priester“, „Bibel“, „ewiges Leben“, „Opfer“ benutzt. Vgl. Schlegel F. *Neue philosophische Schriften*. Ebd. 1935. S. 27. Siehe dazu: Eicheldinger M. „Fragmente und Notizen“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 141-169. Hier: S. 153.

⁴³¹ Schlegels Diskurswandel wird als Teil eines kulturpolitischen Programms verstanden, das als „gesellschaftliche Einbildungskraft“ wirksam wird und das kollektive (Vor- und Unter-)Bewusstsein einer deutschen Kulturöffentlichkeit anleiten möchte. Vgl. Endres J.: „Schlegels Wende zum Bild“. In: *Athenäum*. 25 (2015). S. 201-226. Hier: S. 202.

⁴³² Siehe auch: Wackenroder W. H.: *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin 1796. Im Unterschied zu Schlegel fand W. H. Wackenroder (1773-1798) für die Gotik nur Bezeichnungen wie „häßlich“, „ungeschickt“, „unansehlich“ und „abendteuerlich“.

Verkörperung des Geistigen verstanden wird, seine „Exemplifizierung“ findet.⁴³³ Das Gemälde wird Schlegels Ansicht nach zur Darstellung einer idealisierten Welt, in der sich eine „höhere Wahrheit“ manifestiert.

Da sich die auf dem Gemälde dargestellten Szenen bei Schlegel auch als Diskurs umdeuten und analysieren lassen, lassen sich auch seine Gemäldebeschreibungen als „narrative Texte“ lesen. Sie bilden eine stabile Grundlage, auf der sich weitere Diskurse bilden und miteinander vergleichen lassen.⁴³⁴ Da in Schlegels Gemäldebeschreibungen Bezug auf die über Jahrhunderte unveränderten Gemälde, auf ihre Farben und Figuren sowie auf die ihnen spezifische Weltsicht genommen wird, lieferte er durch sie nicht nur einer neuen Generation von Künstlern⁴³⁵ theoretische Einblicke sondern zugleich, indem er sie beschrieb, auch die Charakteristik seines eigenen Eindrucks, den diese Gemälde auf einen qualifizierten Beobachter machen bzw. machen sollten.⁴³⁶

Wenn es darum geht, den Wandel eines Konzeptes oder Begriffs als Wandel auf der Ausdrucksseite und auf der Inhaltsseite nachzuzeichnen, ist es zweckmäßig, für die Textbelege, die miteinander verglichen werden, einen intrinsischen Zusammenhang zu finden, der die Belegtexte miteinander verbindet. Indem der medien- bzw. bildkünstlerische Diskurs in Schlegels Schriften von einem ästhetisch-poetologischen begleitet zu sein scheint, der seine Genese bereits im *Studium*-Aufsatz fand, lässt sich seine ekphrastische Bildtheorie als Diskurswandel erklären, insofern die Beschreibungen nicht sekundär zu seiner neuen Theorie des Romantischen zu verstehen sind.⁴³⁷ Im Folgenden werden die einzelnen Stationen der Umfunktionalisierung des Hässlichen durch einen Vergleich der mittleren (1802-1808) mit der späteren Schaffensperiode (1808-1829) Schlegels rekonstruiert. Es wird sich zeigen, inwiefern die Überlegungen hinsichtlich ästhetischer Werte und poetologischer Normen beim späten Schlegel durch die theologische Dimension sowie durch die historisch-politische Forderung einer Nationalkonstitution umfunktionalisiert wurden.

⁴³³ Vgl. Endres J. Ebd. 2015. S. 205.

⁴³⁴ Die Beschreibungen eines Bildes bilden einen Diskurs, innerhalb dessen Vergleiche möglich werden durch den konkreten Bezug auf das Bild. Vgl. Teubert W. Ebd. 1994, Hier: S. 238.

⁴³⁵ Von den Gemäldebeschreibungen, die Schlegel veröffentlichte, gingen wichtige Impulse für die kunsttheoretische Neubestimmung der Nazarener aus. Vgl. Büttner F.: „Das Charakteristische, das Eigentümliche und das Volkstümliche“. In: A. Petersdorff (Hg.): *Einheit der Romantik?* Paderborn 2009. S. 81-108. Hier: S. 89.

⁴³⁶ Schlegels „Kulturpolitik“ wird von Endres als Ergebnis eines Diskurswechsels von der theoretischen Rede über die Kunst zu ihrer praktischen Vergegenwärtigung in der Sprache und ihrer „Anwendung“ im Rahmen einer spätromantischen Medienpolitik bestimmt. Vgl. Endres J. Ebd. 2015. S. 220.

⁴³⁷ Endres J. Ebd. S. 220. „Die ‚Poetisierung‘ der bildenden Kunst steht bei Schlegel im Dienst ihrer Ent-Theoretisierung“.

2.3.1. Von dem „bösen Prinzip“ zur „wahren Gattung“

Im Unterschied zu der ersten Lebensphase, in der sich Schlegel dem Studium der Altertumswissenschaft widmete und die für die Entwicklung seiner Theorie des Hässlichen eine entscheidende Rolle gespielt hat, setzt er sich ab 1796 immer entschiedener mit der modernen Literatur auseinander.⁴³⁸ Nach einem einjährigen Aufenthalt in Jena zog Schlegel nach Berlin, wo er Mitarbeiter der Zeitschrift *Lyceum der Schönen Künste* (1797) geworden war.⁴³⁹ Auch wenn er sich in den damals entstandenen *Kritischen Fragmenten* über den *Studium*-Aufsatz mit den Worten „ein manierierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie“⁴⁴⁰ mokiert hatte, schien eine überwiegend zeitdiagnostische sowie literaturkritische Denkweise bei Schlegel immer noch durchaus ausgeprägt zu sein. Sowohl die gesellschaftlichen Gewohnheiten der damaligen Zeit, als auch die zwischenmenschlichen Beziehungen wurden weiterhin an eben dem Maßstab gemessen, der bereits in seinen literaturtheoretischen bzw. -kritischen Schriften theoretisch fixiert und in den *Charakteristiken* praktisch angewandt wurde.⁴⁴¹ Ebenso wie in den Abhandlungen *Über die Diotima* und *Über die Darstellung der Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern* die Unterdrückung bzw. Unfreiheit der Frauen in einem engen Zusammenhang mit dem Hässlichen gebracht worden war, wurden in dem „unattischen *Athenäum*“⁴⁴² sowohl das Freiheitsideal als auch die

⁴³⁸ Für die Genese der Theorie des Hässlichen spielte die Studienzeit in Leipzig eine wesentliche Rolle: Als der Vater Friedrich Schlegels gestorben war, weigerte sich Schlegel, von seiner Mutter Geld anzunehmen und erwog die Möglichkeit des Selbstmords. Seine Krisenperiode wird in den Briefen an seinen Freund Novalis erläutert. Vgl. KFSa XVIII. S. 117. „Der Unterschied zwischen uns ist der, dass Du eine Heimath vorfindest, die die güthige Natur Dir mütterlich bildete. [...] Ich Flüchtling habe kein Haus, ich ward ins Unendliche hinaus verstoßen (der Kain des Weltalls) und soll aus eigenem Herzen und Kopfe mir eins bauen“.

⁴³⁹ Obwohl Schlegel in Zusammenarbeit mit Reichardt und Unger seine eigene schriftstellerische Tätigkeit und den Druck der Übersetzung befördern konnte, gab die Tatsache, dass er seine *Kritischen Fragmente* ohne Einverständnis des Herausgebers in Reichardts Zeitschrift drucken ließ, Anlass zum Zerwürfnis. Vgl. KFSa XXIV. S. XXIV. Siehe dazu: Eicheldinger M. Ebd. 2017. S. 145-46.

⁴⁴⁰ Vgl. KFSa II, S. 147.

⁴⁴¹ Vgl. Ebd. Im Fr. 233 von 1798 heißt es: „Die Religion ist meistens nur ein Supplement oder gar ein Surrogat der Bildung, und nichts ist religiös in strengem Sinne, was nicht ein Produkt der Freiheit ist. Man kann also sagen: Je freier, je religiöser; und je mehr Bildung je weniger Religion“. Siehe dazu auch: KFSa II. S. 203.

⁴⁴² Vgl. Eichner H. (Hg.): Ebd. I. Ebd. 2012. Auszüge aus einem Brief an Wieland, mitgeteilt von dem OCR - Böttiger. S. 240.

Verurteilung der Ungerechtigkeit gegenüber den Frauen kompromisslos weitervertreten.⁴⁴³

*Was ist hässlicher als die überladne Weiblichkeit, was ist ekelhafter als die übertriebne Männlichkeit, die in unseren Sitten, in unsren Meinungen, ja auch in unserer bessern Kunst herrscht?
[...] der herrschsüchtige Ungestümm des Mannes und die selbstlose Hingegebenheit der Weiber ist [...] übertrieben und hässlich.*⁴⁴⁴

Anstatt sich gegen die jeweiligen Sittlichkeitsvorstellungen und Geschlechternormen zu wenden, orientierte sich Schlegel dem Ideal des gleichermaßen sinnlichen und intellektuellen Menschen, welcher seine beste Exemplifikation in einem für die Ausdifferenzierung der Geschlechterverhältnisse gültigen Modell fand, wie das seines Roman *Lucinde* (1799).⁴⁴⁵ Es ist an dieser Stelle notwendig darauf zu verweisen, dass es nicht das „Romantische“ ist, welches in Schlegels polemisch aufgeladenem Diskurs erstmals in Verbindung mit der „Liebe bei den Modernen“ gesetzt wird, sondern das bereits im *Studium*-Aufsatz im Anschluss an den Diskurs über die Situation der Frau und die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen Frau und Mann auftauchende „Hässliche“:

Die *Liebe* war bei den Modernen lange Zeit, zum Teil noch jetzt der einzige Ausweg für jeden freieren Schwung höheren Gefühls, der sonst der Tugend und dem Vaterlande geweiht war. Auch die Dichtkunst der Modernen verdankt dieser günstigen Veranlassung sehr viel. Freilich aber wurde nur zu oft Fantasterei und Bombast der echten Empfindung untergeschoben, und durch *häßliche* falsche Scham die Einfalt der Natur entweiht. [...] Was augenblickliche Ergießung des überschäumenden Gefühls, oder ruhiger Genuß voller Glückseligkeit sein sollte, kann nur durch *häßliche, immoralische und fantastische Zusätze* zu einer tragischen Leidenschaft auseinandergeweckt werden.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Vgl. KFSa II. S. 172; S. 178. „Die Frauen werden in der Poesie ebenso ungerecht behandelt, wie im Leben.“; „Echtes Wohlwollen geht auf Beförderung fremder Freiheit, nicht auf Gewährung tierischer Genüsse“.

⁴⁴⁴ KFSa I. S. 91-93. Meine Hervorhebung. *Diotima* gehört zu den ersten wissenschaftlichen Abhandlungen Schlegels, die 1795 in der *Berlinischen Monatsschrift* erschien und einen Markstein in der Geschichte der Frauenemanzipation darstellt. Der Text bezeichnet die Liebe als „eine Ausgeburt in dem Schönen, sowohl dem Leibe als der Seele nach“. Vgl. Platon: „Das Gastmahl“. *Werke in 8 Bänden*. Sonderausg. III. Übers. v. F. D. Schleiermacher. Darmstadt 1990. S. 209-393. Hier: S. 329.

⁴⁴⁵ Vgl. KFSa I. S. 71. Die *Diotima*-Figur wird sowohl zum Anlass für eine Studie zur „Situation der Frau“ im antiken Griechenland als auch zu einem „Wunschbild vollendeter Menschlichkeit“ gemacht. Vgl. Matuschek. S. Ebd. 2017. S. 79.

⁴⁴⁶ KFSa I. S. 318-19. Meine Hervorhebung.

Zu den „gefährlichsten Hindernisse[n] der Menschlichkeit“ zählten demzufolge nicht nur die bereits im *Studium*-Aufsatz und in den *Charakteristiken* kritisierte Zerrissenheit bzw. Vereinzelung des modernen Menschen, sondern auch die in „Männlichkeit und Weiblichkeit“ getrennte Gesellschaft, welche in der Antike „doch nur ein harmonisches Ganzes“ war.⁴⁴⁷

Im Anschluss daran führte Schlegels Auseinandersetzung mit dem Studium der Literatur des ‚romantischen Zeitalters‘ von Dante bis zu Shakespeare und Cervantes, zu dem Ergebnis, dass der Roman die herrschende „Dichtungsart bei den Modernen“ sei, genauso wie es die Tragödie bei den Griechen und die Satire bei den Römern waren, da der Roman alle Gattungsunterschiede in einer universalen Form zusammenführt. Diese Überlegungen, in denen beispielsweise Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) als der erste „Roman seit Cervantes, der wirklich romantisch ist“ bezeichnet wird, haben einen enormen Wandel in der traditionellen Gattungseinteilung mit sich gebracht.⁴⁴⁸ Sogar Shakespeares Dramen und die *Hymnen an die Nacht* (1800) von Novalis wurden von Schlegel zum Musterbeispiel der romantischen Gattungsmischung erhoben.⁴⁴⁹ Schlegels Ansicht nach gehört der Roman in Prosa zur Leitgattung der Poesie, wobei die Individualität des einzelnen Kunstwerks über alle allgemeinen poetologischen Regeln gestellt werden sollte.

Neben den produktionsästhetischen Belangen der Berliner Jahre, profilierte sich in Schlegels *Ideen* (1800) eine erste Auseinandersetzung mit der Religion und dem „bösen Prinzip“:⁴⁵⁰ „Trennt die Religion ganz von der Moral, so habt ihr die eigentliche Energie des Bösen im Menschen, das furchtbare, grausame, wütende und unmenschliche Prinzip, was ursprünglich in seinem Geiste liegt“.⁴⁵¹ Bereits 1799 wird er A. W. Schlegel über die neuen „Repräsentanten des bösen Prinzips“ in der deutschen

⁴⁴⁷ Vgl. KFSa VIII. S. 45. *Über die Philosophie, An Dorothea* (1799) „Ob er zu dieser oder jener Gattung gehöre, das ist unbedeutender und zufälliger [...] die Geschlechterverschiedenheit ist nur eine Äußerlichkeit des menschlichen Daseins“. Siehe auch: E. Behlers und U. Struc-Oppenbergs *Einleitung* zu KFSa VIII. S. CV; und H. Eichners *Einleitung* zu KA V. S. XXVI. Vgl. KFSa I. S. 45.

⁴⁴⁸ Vgl. KFSa XXIII. S. 258. Fr. Schlegel an A.W. Schlegel: Berlin, April 1799.; KFSa XVI. S. 19. In den Notizbüchern zeigt sich Schlegel als einer der Begründer der modernen Literaturkritik. Vgl. Schlegel F. *Literary Notebooks*. 1797-1801. Frankfurt a. M. 1980.

⁴⁴⁹ „Wie in einem Organismus ein Teil zugleich Mittel und Zweck ist, so soll in einem Roman gleichzeitig alles Mittel und Zweck sein“. Vgl. KFSa II. S. 183.

⁴⁵⁰ Vgl. KFSa II. S. 257. „Religion ist nicht bloß ein Teil der Bildung, ein Glied der Menschheit, sondern das Zentrum aller übrigen, überall das Erste und Höchste, das schlechthin Ursprüngliche“.

⁴⁵¹ KFSa II. 269; Siehe auch KFSa XII. S. 67: „Der Widerstand der Sittlichkeit, das was ihr entgegen ist, das böse Prinzip in dem Menschen, ist also nicht die *Sinnlichkeit* überhaupt, sondern es ist ganz *individuell*, jeder hat sein eignes böses Prinzip, was sich der Harmonie entgegen stellt, und in der Überwindung dieses besteht Sittlichkeit und Tugend.“ Bereits Ende 1798 teilte Schlegel seine religiös-moralischen Überlegungen zum Roman *Caroline* mit. Vgl. KFSa XXIV. S. 185.

Literatur zusammen mit seiner Hinwendung zur Religion berichten.⁴⁵² „Mit der Religion, lieber Freund, ist es uns keineswegs Scherz, sondern der bitterste Ernst, dass es an der Zeit ist, eine zu stiften.“⁴⁵³

Innerhalb der Wendung zur Religion, die in Schlegelmachers *Reden über die Religion* (1799), wie auch bei Novalis, christlich basiert war, hatte sich bei Schlegel eine philosophisch-ästhetische Konzeption von Religiosität herauskristallisiert, die nicht zuletzt mit dem Konzept der ‚neuen Mythologie‘ besiegelt wurde.⁴⁵⁴ Neben der *Rede über die Mythologie* (1800) die die Voraussetzung für eine neue Poesie als literarische Programmatik formulierte, ist es die *Reise nach Frankreich* (1803), die in Indien positive Gegenbilder einer ursprünglichen Schönheit und Religiosität sieht, welchen die verderbte Gegenwart Europas entgegeng gehalten wird. Außer mit der Schönheit und Religiosität sind die im Orient verorteten Gegenbilder mit dem Romantischen gleichgestellt.⁴⁵⁵ Die bereits im *Studium*-Aufsatz entworfene Grundfigur von Schlegels Zeitdiagnose, nach welcher die Gegenwart zum Endpunkt einer katastrophalen Entwicklung wurde, wird in der *Reise nach Frankreich* auf den neuesten Stand der Theorie gebracht, wobei am Ende der Schrift die Idee der Verbindung von Orient und Norden aufgegriffen und zum „Heilmittel“ für die Krise der Gegenwart erklärt wird.⁴⁵⁶ Zu den wichtigsten Dokumenten für den Übergang in Schlegels Denken von einer Position, die den Wahrheitsstatus von Kunst ausgrenzte und ihre Autonomie beanspruchte, zu einer Verabsolutierung der Kunstkritik und Kunstpraxis, zählt der Aufsatz *Über die Philosophie. An Dorothea* (1799):⁴⁵⁷

Obleich mir aber auch das, was man gewöhnlich Religion nennt, eins der wunderbarsten, größten Phänomene zu sein scheint, so kann ich doch im strengen Sinne nur das für Religion gelten lassen, wenn man göttlich denkt, und dichtet, und lebt, wenn man voll von Gott ist; [...] wenn man nichts mehr um die Pflicht, sondern alles aus Liebe tut, bloß weil man es will und wenn man es nur darum will, weil es Gott sagt, nämlich Gott in uns.⁴⁵⁸

⁴⁵² Ebd. S. 284.

⁴⁵³ Ebd. Fr. Schlegel an A.W. Schlegel: Berlin, 7. Mai 1799.

⁴⁵⁴ Vgl. KFSÄ XVIII. XXXII. Schlegel versteht die neue Mythologie nicht mehr als Versinnlichung der Vernunft, als ein Ästhetischwerden der Ideen, sondern als eine von der theoretischen und praktischen Vernunft gereinigte Poesie. Vgl. Habermas J.: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a. M. 1985. S. 112.

⁴⁵⁵ KFSÄ XII. S. 320. „In Indien müssen wir das höchste Romantische suchen“.

⁴⁵⁶ Vgl. Oesterle G. Ebd. 1989. S. 173.

⁴⁵⁷ KFSÄ VIII. S. 41. Die Abhandlung erschien im *Athenäum* 1799 das Heinrich Frölich verlegte.

⁴⁵⁸ Meine Hervorhebung. Der Brief wurde 1798 in Dresden verfasst und handelt außerdem von der Geschlechterdifferenz, die nicht als Hindernis, sondern als eine komplementäre Trennung angesehen wird. Vgl. KFSÄ VIII. Ebd. S. 46-48.

Die in diesem Kontext behandelte Religion wird auf das innere Leben der Menschen gerichtet, deren Prinzipien sich, Schlegels Ansicht nach, als Natur, in männlicher, und als Liebe, in weiblicher Gestalt, manifestieren: Während die Mythologie der Griechen und Römer der Natur entspricht, wird in diesem Fall das Christentum mit der Liebe gleichgestellt.⁴⁵⁹

In der Forderung nach einer neuen Poetik sind bei Friedrich Schlegel mit den historisch-politischen auch religiöse Fragen verbunden worden, in der Absicht, einer zukünftigen Gemeinschaft „freier Menschen“ ein metaphysisch basiertes Fundament zu geben.⁴⁶⁰

In der Ausbildung der neuen, in den Versuchen zur Umbildung der alten, in der mystischen Philosophie müssen wir die Kraft (intellektuelle Stärke) jener Zeit suchen, die in dieser Rücksicht groß war (eine Zwischenwelt der Bildung, ein fruchtbares Chaos zu einer neuen Ordnung der Dinge, das wahre Mittelalter).⁴⁶¹

Wenn um 1800 weiterhin ein qualitativer Unterschied zwischen der romantischen und der modernen Poesie gesehen wurde, so wird für Schlegel das unterscheidende Merkmal der modernen Literatur ihr Verhältnis zu Kritik und Theorie. Die im *Gespräch über die Poesie* (1800) zu findende Diskussion über „Epochen der Dichtkunst“ dreht sich um das Desiderat einer neuen Theorie, welche die berühmte Forderung nach einer „neuen Mythologie“ enthält.⁴⁶² Im *Brief über den Roman* folgt die Diskussion von Versuchen einer Bestimmung des Romantischen, mit dem sich Attribute einer ‚sentimentalen Kunst‘ assoziieren lassen: „denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimental Stoff in einer fantastischen Form darstellt“; weiter heißt es: „der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben“.⁴⁶³ Als möglicher Entstehungsanlass des *Gesprächs über die Poesie* kann das Jenaer Treffen gelten,

⁴⁵⁹ Vgl. KFSa XII. S. 52.

⁴⁶⁰ Man hat das *Gespräch über die Poesie* als „Modell romantischer Geselligkeit“ bezeichnet. Breuer U.: „Making-of. Zur Vorgeschichte von Friedrich Schlegels Gespräch über die Poesie“. In: D. Petersdorff/ U. Breuer (Hg.): *Der Jenaer Romantikertreffen im November 1799. Ein romantischer Streitfall*. Paderborn 2015. S. 139-165. Hier: 142. Vgl. Deubel V. 1973. Hier: S. 71. Die Theorie des *Gesprächs über die Poesie* wurde als „Form der Moderne“ bezeichnet.

⁴⁶¹ Vgl. KFSa XVI. S. 296.

⁴⁶² Ebd. S. 311.

⁴⁶³ KFSa II. S. 335.

welchem der Staatsstreich in Paris unmittelbar vorangeht, durch den das Direktorium entmachtet und die Französische Revolution beendet wurde.⁴⁶⁴

In den an der Universität Jena gehaltenen Vorlesungen über Transzendentalpoesie suchte Schlegel seine Ausbildung der idealistischen Philosophie darzustellen, um letztlich dem Begriff des Romantischen eine platonische Bedeutung zu verleihen. Zu dieser Zeit sollte sich das Romantische von der modernen Dichtung insofern unterscheiden „wie die Gemälde des Raffael und Correggio von den Kupferstichen“ die damals – mit Schlegels Worten – „Mode“ waren, wobei Raffael zu einem der Hauptvertreter der romantischen Malerei erhoben wurde.⁴⁶⁵ Während Schlegel 1796 durch Kritiken zeitgenössischer Dichter auf die Literatur seiner Zeit einzuwirken versuchte, verkündete er im „Abschluss“ des *Lessing*-Aufsatzes, geschrieben im Winter 1800, sein „kritisches Lebewohl“.⁴⁶⁶ Seitdem rückte er sogar davon ab, die ideale Form in der Vereinigung aller Gattungen zu einer „progressive[n] Universalpoesie“ zu erkennen, so dass er dem Roman nicht mehr die führende Rolle in der neuen Entwicklung zuzuschreiben schien. Seine kritisch-poetologischen Überlegungen beschränkten sich hauptsächlich auf die Zwecke einer Literaturgeschichte und einer Kritik der Philosophie.⁴⁶⁷

Im „Abschluss“ wird der „schreckliche Gegenstand“ der *Laokoon*-Gruppe als ein Werk „von einer ergreifenden Kraft und Wahrheit“ bezeichnet, das gleichzeitig ‚ungeheure Schwierigkeiten‘ überwinde.⁴⁶⁸ Im künstlerischen Ausdruck des Leidens bzw. in seiner ‚formellen Unvollständigkeit‘ wird Schlegels Ansicht nach die Darstellung der höchsten Vollendung und Harmonie aller geistiger Kräfte exemplifiziert. Wenn bei den Griechen das Leiden von einem göttlichen Charakter begleitet wurde, so kann Schlegel zufolge der künstlerische Ausdruck des Leidens den Rezipienten nicht nur mit Furcht und Schrecken, sondern auch mit Vollendung und Harmonie erfüllen.

1802 gilt nicht nur als Zeitpunkt der Auflösung der ‚frühromantischen Schule‘, sondern auch als das Jahr in welchem die verschiedenen Ansätze der Theorie des Hässlichen ein

⁴⁶⁴ Vgl. KFSa XVIII. S. XXIV. Die Zeit des Jenaer Aufenthaltes von 1799-1802 im Haus A. W. und Caroline Schlegels, die mit F. Schlegel, Dorothea, Tieck und seiner Frau aus publizistischen und finanziellen Gründen zusammenwohnten, und die dort Besuche von Novalis, Schelling und Fichte empfangen, stellt den geistigen Höhepunkt der „romantischen Schule“ dar. Siehe dazu: Breuer U. Ebd. 2015. S. 139-165. Hier: S. 149.

⁴⁶⁵ Vgl. Polheim K. Ebd. S. 41. Siehe dazu: KFSa II. S. 335.

⁴⁶⁶ Vgl. KFSa II. S. 409. Siehe dazu: Behler E. Ebd. 1982. S. 35.

⁴⁶⁷ Vgl. KFSa VI. S. XVII.

⁴⁶⁸ „Dies liegt nicht nur darin, dass alles Abscheuliche vermieden ist, sondern auch in dem positiven Reiz, welcher die Weichheit der Umrisse über das Ganze ausgießt“. Vgl. KFSa III. S. 55.

letztes Mal fragmentarisch zusammengefasst wurden: „Theorie der Dummheit (Alte Ideen von Theor[ie] d[er] Revolution – skept[ische] Satiren – polem[ische] Reden – Theorie des Hässlichen – vom Schmerz)“.⁴⁶⁹

Als Schlegel im selben Jahr in die französische Metropole reiste, fand in seinen Anschauungen ein Wendepunkt statt, welcher aus einem real-kontingenten Erlebnis hervorging. In seinem an Ludwig Tieck adressierten, fiktional überformten Reisebericht findet sich erstmals ein Doppelporträt deutscher und französischer Landschaft und Kultur in Form eines Vergleichs zweier verschiedener nationaler Gegensätze, der das Schöne explizit und in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Romantischen sowie auf implizite Weise mit dem Deutschpatriotischen stellt:

Von der flachen Gegend hinaufwärts macht den Anfang *unter den vielen Ruinen, welche den Rhein verherrlichen*, der Godesberg; *eine der schönsten*, nicht wegen der Höhe und Kühnheit, wohl aber wegen der reichen Aussicht und anmutigen Lage. [...] Man betrachtet solche Ruinen alter Burgen entweder nur mit einer oberflächlichen ästhetischen Rührung, als den *unentbehrlichen romantischen Hintergrund* für allerlei beliebige moderne Gefühle, oder man sieht darin nur Raubschlösser, welche nach angeordnetem Landfrieden zerstört worden sind und zerstört werden mußten; [...] aber man sollte nicht immer und überall nur die letzte Entartung mit der Sache selbst verwechseln, und so sich selber den Sinn für die *herrlichsten Denkmale der Vergangenheit* abstumpfen.⁴⁷⁰

Die hier geschilderten Wertmaßstäbe richteten sich nicht mehr am pro-französischen Republikanismus aus, sondern an der deutschen Kultur und Geschichte, die sich von Schlegel insbesondere in den unterwegs besuchten Landschaften und Denkmälern im Zeichen des Schönen, des Romantischen und des Herrlichen ausdrücken ließen.⁴⁷¹ Als Napoleon die Prinzipien der Revolution in einer großen Zahl von Kriegen über die Grenzen getragen, die europäische Staatenordnung zerstört und die kirchlichen Einrichtungen säkularisiert hatte, befand sich Frankreich laut Schlegel in einer Lage „der allgemeinen europäischen Verderbtheit“.⁴⁷²

Während im *Studium*-Aufsatz das Charakteristische, Manierierte und Individuelle mit den „nationalen Einseitigkeiten“ als den bedeutendsten Zügen des modernen Zeitalters übereinstimmten, wurden sie seit 1802 als Formen der ‚nicht mehr schönen Künste‘ in

⁴⁶⁹ Siehe: KFSa XVIII. S. 455. [VI] *Zur Philosophie no. I* Paris. 1802 Jul.

⁴⁷⁰ KFSa IV. S. 186-87. F. Schlegel: *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich* 1804-05.

⁴⁷¹ Siehe auch: KFSa IV, Ebd. S. 153-204.

⁴⁷² KFSa VII. S. 71.

der französischen Metropole verortet, die von Schlegel zum Musterbeispiel des Bösen erklärt wurde.⁴⁷³

In der *Reise nach Frankreich* (1803) wird die These vom fehlenden Mittelpunkt vertreten, wobei sich in Paris Schlegels Interesse für die Konzeption eines föderalistischen Zusammenschlusses Europas entwickelte, welcher die Freiheit der Nationen mit der Einheit des Gesamtverbandes verknüpfen sollte. Zudem wird die christliche Kunst des Mittelalters wiederentdeckt: Denn „nie mehr ist wahre Freiheit und Gleichheit und Bruderschaft gewesen als im Mittelalter“.⁴⁷⁴ *Die Reise nach Frankreich* scheint teilweise von der zusammen mit L. Tieck erstmals 1802 herausgegebenen Ausgabe von Novalis' Schriften inspiriert worden zu sein, in der Novalis' Essay *Die Christenheit oder Europa* unterdrückt wurde. Der erste Satz der Schrift „Es waren schöne glänzende Zeiten wo Europa ein christliches Land war“, hatte die ästhetizistische Entdeckung des Mittelalters eröffnet.⁴⁷⁵

In Paris lernte Schlegel die Brüder Boisseree kennen, welche sein Interesse an der altdeutschen Kunst beförderten und die in Köln eine Sammlung altdeutscher Kunst zusammentrugen. Durch die Bekanntschaft mit Sulpiz (1783-1854) und Melchior (1786-1851) Boisseree war Friedrich Schlegel als erster renommierter Schriftsteller in der Situation, aus eigener Anschauung über die neuentdeckten altdeutschen Kunstwerke zu berichten.⁴⁷⁶ Im Unterschied zu der in den Neunzigerjahren vertretenen Autonomie der Kunst sind zur Zeit des Pariser und Kölner Aufenthalts (1802-1808) das Schöne und das Hässliche absichtlich unter Kuratel gestellt worden, da vom Kunstwerk ein nationaler sowie religiöser Gehalt gefordert wurde.⁴⁷⁷ Schon in Februar 1803 konnte im ersten Heft der Zeitschrift *Europa* (1803-1805), Schlegels erster Aufsatz über die Malerei erscheinen, d. h. die *Nachricht von den Gemälden in Paris*:

Es sind in dem ersten Hefte manche vortreffliche Sachen enthalten, zu welchen man mehrmals mit neuem Vergnügen zurückkehrt, z. B. „Über die Kunstaussstellung im Louvre; über die Gemälde in Paris (geniale aber oft zu gewagte Ansichten, z. B. von den Raphaelschen Gemälden); [...] über den

⁴⁷³ KFSa I. S. 228; S. 258.

⁴⁷⁴ In einem Brief an Tieck vom 16. Dezember 1803 wird festgehalten: „Nur glaube ich gibt es zum Verständnis für das Herz nur einen Mittelpunkt, welchen du bis jetzt wohl noch nicht anerkennen willst, und dieses sind die Offenbarungen des Christentums“. Vgl. KFSa VIII. S. XVIII.

⁴⁷⁵ Vgl. K. H. Bohrer. Ebd. 1978. S. 44-45.

⁴⁷⁶ Schlegels Beschäftigung mit Werken der bildenden Kunst fällt in die Jahre 1802 bis 1804. Vgl. KFSa IV. Eichner H. (Hg.) 1959.

⁴⁷⁷ KFSa VI. S. XLV.

Obwohl Schlegels selbst gewählte Aufgabe darin bestand, über die Pariser Kunstschatze zu berichten, war die Zeitschrift *Europa* hauptsächlich als eine Art von „Correspondenz“ mit den in Deutschland verbliebenen Freunden konzipiert.⁴⁷⁹

Neben den von einer „absichtlichen Hässlichkeit“ – im Sinne von *deformitas* bzw. „Mißgestalt und Unförmlichkeit“ – gekennzeichneten Gemälden des Andrea Mantegna (1431-1506), wurden auch die Gemälde zu Dantes *Infernum* – im Sinne von *turpitudō* – thematisiert.⁴⁸⁰ Die „absichtliche Hässlichkeit“ wird hier erstmals explizit zum „notwendigen Element“ im Kampf des Guten und Bösen und als Gegensatz zu der „idealischen Schönheit“ verstanden.⁴⁸¹ Insofern als in dem gemalten Porträt das Leiden einen schönen Ausdruck bzw. Schein in der dargestellten Gestalt findet, kann dieser Schlegel zufolge als „absichtlich Hässlich“ bezeichnet werden.⁴⁸²

Am Beispiel der Ekphrasis des *Heiligen Sebastian* von Antonio Allegri (Bild 1),⁴⁸³ genannt Correggio (1489-1534), wird dem Hässlichen eine religiöse Funktion zugeschrieben, indem es im Helldunkel-Effekt semantisch von der Parallelisierung des Göttlich-Bösen Kontrastprinzips begleitet wird.⁴⁸⁴

In den Portraitbeschreibungen wird demzufolge die hässliche Finsternis „irdischer Welt“ mit dem „himmlischen Licht“ in einen expliziten Gegensatz gebracht, während in den „Gemälden vom Weltgerichte“, sowohl die „teuflische Verworfenheit“ als auch die „Verzweiflung der Verdammnis“ mit der „himmlischen Verklärung“ den stärksten Kontrast bildet.⁴⁸⁵

⁴⁷⁸ Vgl. *Europa*. Zeitung für die elegante Welt, [Bernhardi] März 1803. In: Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd. 3. Ebd. S. 124-125.

⁴⁷⁹ Vgl. Schlegel F. In: Eichner H./Lelless N. (Hg.): *Gemälde alter Meister*. Darmstadt 1984. S. 209. Siehe dazu auch: Oesterle G. Ebd. 1989. S. 166.

⁴⁸⁰ KFSa IV. S. 16.

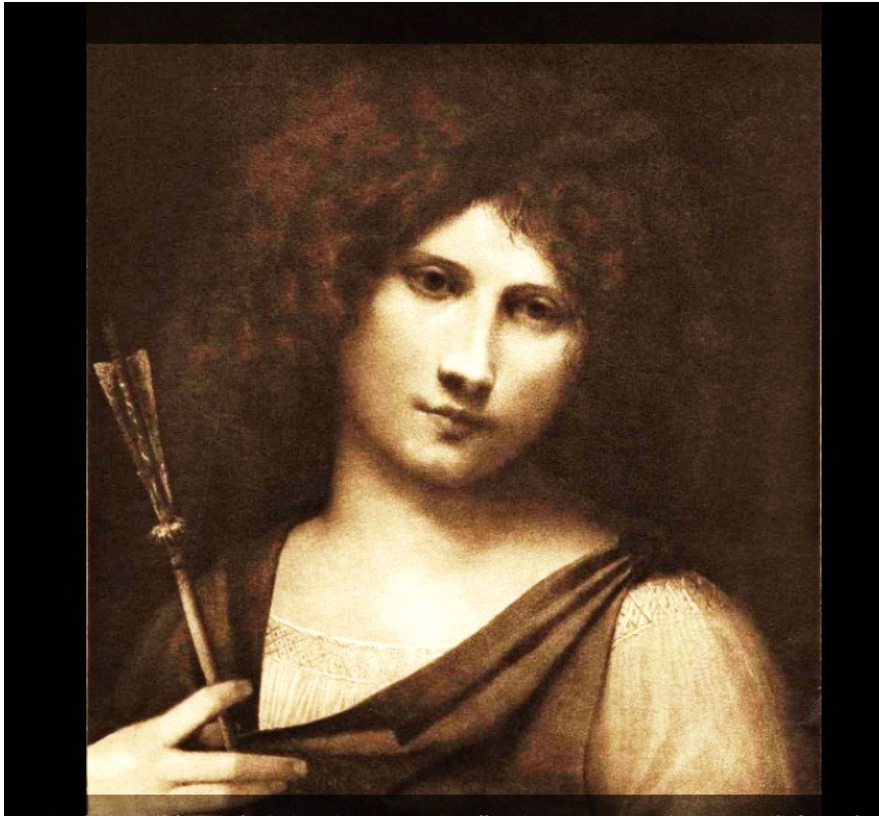
⁴⁸¹ KFSa IV. Ebd.

⁴⁸² KFSa IV. S. 35. Die Individualität der Darstellung lässt sich auf den dargestellten Gegenstand und auf einen individuellen Stil des Malers beziehen. Siehe: Al-Taie Y. *Tropus und Erkenntnis: Sprach- und Bildtheorie der deutschen Frühromantik*. Göttingen 2015. S. 76.

⁴⁸³ Quelle Bild 1: <https://w3id.org/zericatalog/fentry/91906> (15. 04. 2017).

⁴⁸⁴ Correggio wird im *Brief über den Roman* erwähnt. Vgl. KFSa II. S. 333.

⁴⁸⁵ Derselbe Gegenstand der christlichen Kunst wird durch die Geschichte des Cyrillus und Methodius erhellt. Von ihnen wird berichtet, dass „um den König von Bulgarien und die andern slavischen Völker dortiger Gegend zum Christentum zu bekehren, sie sich dabei besonders auch eines Gemäldes vom jüngsten Gerichte bedient haben, um diesen Heiden den Begriff von dem himmlischen Lohn der Frommen und der ewigen Verdammnis der Gottlosen recht anschaulich zu machen.“ Vgl. KFSa IV. S. 25-26.



Im Unterschied zu diesen Gemäldebeschreibungen sind im *Studium*-Aufsatz „die Farben der Hölle“ in den „schwarzen“ Darstellungen Rembrandts nicht im Zeichen des „bösen Prinzips“, sondern ausschließlich nach einem Wahr-Falsch Schema bestimmt worden.⁴⁸⁶

Die Lebenskraft jener heroischen Zeit war nun verloschen, der Geist entflohn; nur der Nachhall des ehemaligen Sinnes blieb zurück. *Was ist die Poesie der spätern Zeit, als ein Chaos aus dürftigen Fragmenten der Romantischen Poesie, ohnmächtigen Versuchen höchster Vollkommenheit, welche sich mit wächsernen Flügeln in grader Richtung [...] des Himmels schwingen, und aus verunglückten Nachahmungen mißverständner Muster?* So flickten Barbaren aus schönen Fragmenten einer bessern Welt Gotische Gebäude zusammen. So fertigt der Nordische Schüler mit eisernem Fleiß mühsam nach der Antike steinerne Gemälde.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Vgl. KFSa I. S. 257. „Jeder einzelne Zug dieser Darstellung kann wahr sein, oder doch etwas Wahres enthalten, wenn aber die Züge nicht vollständig sind, wenn der Zusammenhang fehlt, so ist das Ganze dennoch falsch“.

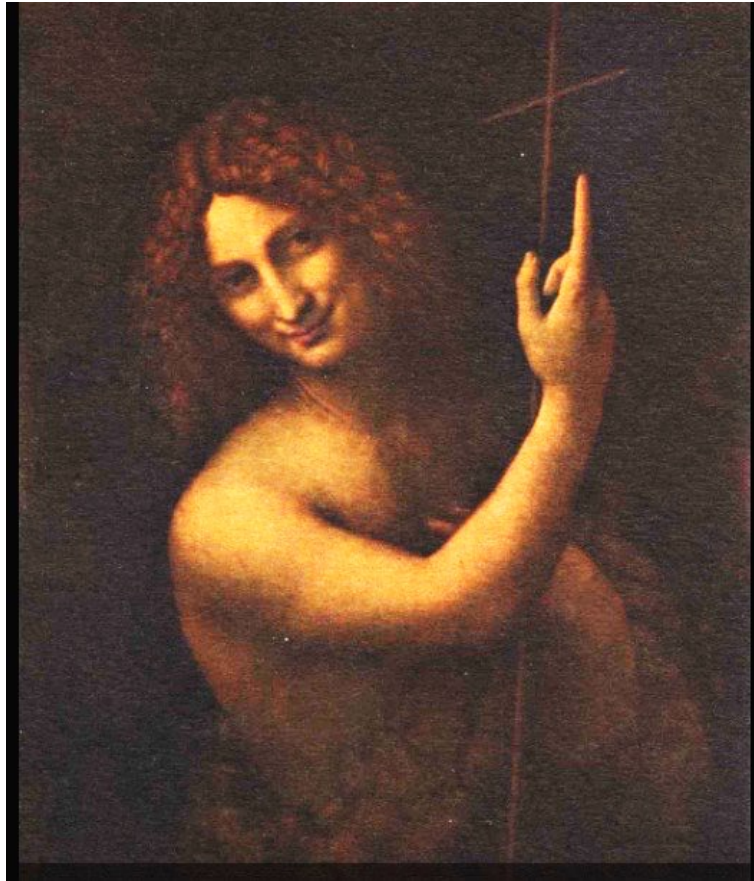
⁴⁸⁷ KFSa I. S. 257. Meine Hervorhebung.

⁴⁸⁷ KFSa I. Ebd.



Während der mittleren Phase Friedrich Schlegels wurden die Beschreibungs- und Analyseverfahren der jüngeren Epoche nicht nur kritisiert. Von Schlegel wurden neue Wege eingeschlagen, unter welchen den medien- und bildkünstlerischen Reflexionen eine zentrale Rolle zukam. Insofern als Schlegels Ansicht nach „die Malerei individuell und national“ bleibt, machen auch die zur „wahren Gattung“ erklärten symbolischen Gemälde – deren Zweck nicht mehr in „Reiz und Schönheit“ liegen soll, sondern in ihrer „göttlichen Bedeutung“ – „Schönheit zur Schönheit“ aus (Bild 3), wie z. B. in dem Gemälde *Johannes der Täufer* von Leonardo.⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ KFSA IV. S. 93. Quelle Bild 3: <http://data.fondazionezeri.unibo.it/id/oaentry/35359.html> (15.04.2017)



Das *Martyrium der Hl. Agatha* von Luciani Sebastiano, genannt del Piombo (1485-1547) wurde mittels eines nicht wenig dogmatischeren Vokabulars geschildert (Bild 4):⁴⁸⁹

[...] kein Blut, kein krampfhafter Schmerz, keine Verwundung, [...] auch nicht einmal der Ausdruck einer empörenden Boshaftigkeit findet sich hier. [...] schon nähern die glühenden Eisen sich den Brüsten und dem herrlichen entblößten Leibe des hohen Weibes, und die dadurch so heftig erregte Erwartung kann allerdings etwas *Peinliches* haben; aber doch könnte es wohl nur derjenige allzu peinlich finden, der in dieser *Pein* eben nichts sieht und fühlt, als die *Pein*, der gar nichts ahndet von der höhern *göttlichen Bedeutung*, und keine Freude hat an der *herrlichen Form*.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Quelle Bild 4: <http://data.fondazionezeri.unibo.it/id/oaentry/17862.html> (15.04.2017).

⁴⁹⁰ KFSA IV. S. 80. Meine Hervorhebung.



Die in den Gemälde auffindbaren Martyrium-Darstellungen finden in der Repräsentationform christlicher Kunst als eine ästhetische Sublimierung bzw. Erlösung des „moralisch Verwerflichen“ oder des Hässlichen (*turpitude*) statt, deren Inhalt durch die „herrliche Form“ gerechtfertigt (Bild 5) wird.⁴⁹¹

Zum integralen Bestandteil des neuen Diskurses von Friedrich Schlegel zählt die Rolle des Betrachters. Indem die Wahrnehmung selbst als Bedingung der Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung, oder anderenfalls einer unkritischen bzw. dogmatischen Anschauung anerkannt wird, kann auch die künstlerische Darstellung, laut Schlegel, als „peinlich“ wahrgenommen werden. Nur wenn der Rezipient an der „herrlichen Form“ keine Freude hat und „in dieser Pein eben nichts sieht und fühlt“, da er „von der höhern göttlichen Bedeutung“ nichts ‚ahnt‘, wird es ihm möglich diese als „hässlich“ wahrzunehmen.⁴⁹²

⁴⁹¹ Vgl. KFSa IV. S. 80. Vgl. Locher H.: „Bildende Kunst“. In: J. Endres J. (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: 2017. S. 267. Quelle Bild 5: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/> (15.04.2017).

⁴⁹² KFSa IV. S. 80.



Derselbe Maßstab gilt ebenfalls für den produzierenden Künstler:

Worin besteht denn nun aber diese *christliche Schönheit*? – Man muß vor allen *Dingen zur Erkenntnis des Guten und des Bösen* in der Kunstlehre zu gelangen suchen. [...] Wer das innere Leben nicht hat und nicht kennt, der kann es auch als Künstler nicht in großer Offenbarung herrlich entfalten [...]. Er dient, als *falscher Modekünstler, dem leeren Scheine einer angenehmen Täuschung*, und ein solcher erreicht niemals, [...], die *Region des echten Schönen*.⁴⁹³

Obwohl auf den ersten Blick die mit der „göttlichen Kunst“ identifizierte Malerei in direkten Vergleich mit der Dichtung gesetzt zu werden scheint, wird dem als Erscheinung des Guten bezeichneten Schönen nur insofern eine „göttliche Bedeutung“ zugeschrieben, als es vom Betrachter keine zeitkritisch-diagnostische Anschauung

⁴⁹³ Ebd. S. 149-150. Meine Hervorhebung. Vgl. Oesterle G. Ebd. 1989. S. 169.

erfordert.⁴⁹⁴ Auch wenn auf den ersten Blick die in Schlegels Überlegungen einbezogene Grenzen zwischen Malerei und Dichtung verschwommen zu sein scheinen, sind sie ohne genauerer Aufsicht auf den in ihnen missachteten medialen Unterschied kaum verständlich.⁴⁹⁵

Im Unterschied zu Schlegels übrigen Zeitschriften hatte die *Europa* ein explizit kulturpolitisches Profil.⁴⁹⁶ Wie am Beispiel der in *Ansichten und Miszellen* überlieferten Varieté-Szenen zu beobachten ist, wurden Frankreich, und insbesondere Paris, als Zentren des kulturellen Niedergangs dargestellt.⁴⁹⁷ Ohne Rücksicht auf den medialen Unterschied wurde neben der von den Gemäldebeschreibungen begleiteten Hervorhebung des Nationalcharakters ein allgemeiner Grundsatz für die Baukunst formuliert.⁴⁹⁸ Der Kölner Dom wurde in diesem Zusammenhang zum Musterbeispiel der Schönheit des gotischen Stils erhoben und gleichwohl als Ausdruck einer schönen Einfachheit und Leichtigkeit in der Größe verstanden. Die *Grundzüge der gotischen Baukunst* (1803) wurden in diesem Sinne für die neue Aneignung mittelalterlicher Architektur grundlegend.⁴⁹⁹ Aus der Hinwendung zu einem Nationalstil, den Schlegel in der deutschen und italienischen Kunst des Mittelalters am vorbildlichsten ausgeprägt sah, wird die Darstellung christlich-religiöser Stoffe als die eigentliche Aufgabe der bildenden Kunst abgeleitet.⁵⁰⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die im *Studium*-Aufsatz artikulierende und 1800 in der Forderung nach einer neuen Mythologie gipfelnde Wertschätzung der Mythologie bald zugunsten des Christentums aufgegeben wurde, ebenso wie Schlegels Projekt einer neuen Bibel, dessen Konzeption sich in den ebenfalls 1800 veröffentlichten *Ideen* findet.

Als sich Napoleon 1804 zum Kaiser gekrönt hatte, begann Schlegel mit der Ausarbeitung eines neuen politisch-religiösen Konzeptes – das des „wahren

⁴⁹⁴ Endres J. Ebd. 2015. S. 216.

⁴⁹⁵ KFSa III. S. 3-45. Vgl. Im Unterschied zu Friedrich bemühte sich A. W. Schlegel in seinen Gemäldebeschreibungen, die dargestellten, Handlungsabläufe auch sprachlich zu rekonstruieren. Siehe dazu: Al-Taie Y. Ebd. 2015. S. 265-268.

⁴⁹⁶ Vgl. Schlegel F. Ebd. 1984. S. 209.

⁴⁹⁷ Vgl. Oesterle G. Ebd. S. 165-6. Schlegel redigierte die Zeitschrift *Europa*, als er sich in einer prekären Situation befand. Die Lage lässt sich aus einem Brief Schlegels (am 14. Jan. 1803) an seinen Verleger F. Wilmans erschliessen. Siehe dazu: KFSa III. S. 345-357.

⁴⁹⁸ Die Forderung nach der Hinwendung zur altdeutschen und altitalienischen Malerei wurde mit dem Interesse an dem jeweiligen Nationalcharakter verbunden. Vgl. KFSa XIX. S. 272. Nr. 64.

⁴⁹⁹ Schlegel F.: *Zweiter Nachtrag alter Gemälde*. Vgl. KFSa IV. S. 92.

⁵⁰⁰ Die Kunst des Mittelalters wird gegen die griechische Antike als das deutsche Erbe ins Feld geführt. Vgl. Al-Taie Y. Ebd. 2015. S. 277.

Kaisertums“.⁵⁰¹ Die „katholische Religion“ wurde nun als eine historische Kraft eingeführt, wobei die Freiheit „nicht mehr republikanisch, sondern monarchisch, die Verfassung nicht parlamentarisch, sondern ständisch, [der] Staatenzusammenhang nicht universalistisch, sondern national, die Prinzipien des politischen Lebens nicht laizistisch, sondern sakramental“ begründet wurden.⁵⁰² Damit erfolgte Schlegels Zuwendung zu Österreich und zur Habsburger Monarchie, wo, seiner Ansicht nach, die Idee des Kaisertums ihre angemessenste Verwirklichung fand.

Im folgenden Unterkapitel wird der in den Kölner und Wiener Periode stattfindende Transformationsprozess näher betrachtet. Es wird sich herausstellen, inwiefern Friedrich Schlegels Diskurs theologisch – als böses Prinzip; politisch – Frankreich; und ästhetisch – dunkel, peinlich, Schmerz – weiterhin umfunktionalisiert wurde. Besondere Aufmerksamkeit wird seinen Vorlesungen gewidmet, nicht nur, weil diese eine internationale Rezeption erfahren haben, sondern auch weil sich in ihnen zwischen „schön“ – unwirklich, falsch – und „hässlich“ – wirklich, wahr – ein metaphysisch-transzendentaler Gegensatz herauskristallisiert.

2.3.2. Von dem „geistig Schönen“ zur „christlichen Schönheit“

Während der Kölner Periode, als die gleichnamige Stadt noch Bestandteil der französischen Republik unter napoleonischer Herrschaft war, wurde Friedrich Schlegels Diskurs zunehmend politisch. Das zeigt sich unter anderem in seinen Vorlesungen (1804-1806). Während die Wendung zum Nationalen weiterhin durch die politischen Ereignisse verschärft wurde, u. a. durch das Ende des Reiches 1806 und die Napoleonischen Kriege, führte das Bewusstsein der eigenen nationalen Zugehörigkeit Schlegel zu Studien über die deutsche Geschichte und insbesondere die Zeit des mittelalterlichen Kaisertums.⁵⁰³ Die Schönheit blieb dabei mit einer „göttlichen Bedeutung“ sowie mit dem Ideal der romantischen Poesie als „höchstes Maximum“ des „fantastischen und sentimentalischen Absolutum“ verbunden.⁵⁰⁴ Im Unterschied zu seiner frühen zeitdiagnostischen und literaturkritischen Denkweise wurden in den Kölner Vorlesungen das *Gefühl* und die *Erinnerung* als „die einzigen Quellen der Erkenntnis“

⁵⁰¹ Vgl. KFSa VIII. S. CXIV.

⁵⁰² Zu jener Zeit war die französische Revolution in einen Militärdespotismus übergegangen und hatte sich in ihr Gegenteil verkehrt. KFSa VII. S. XLVI; S. 208.

⁵⁰³ Vgl. KFSa VIII. S. XVII.

⁵⁰⁴ KFSa XVIII. S. XXXIV-XXXV.

bestimmt.⁵⁰⁵ Im Gegensatz zu dem, was Ende der neunziger Jahre behauptet worden war, war nun für Schlegel eine „intellektuelle Anschauung“ nicht mehr möglich.⁵⁰⁶

Nachdem er als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen die Anschauung gewählt hatte, fragte er jetzt nach der ‚Erkenntnis‘, die die Anschauung gewähren kann.⁵⁰⁷ Der grundlegende Irrtum, den Schlegel in der Annahme eines „Dings an sich“ begründet sah, beruhte auf der *Anschauung* und der Art und Weise, wie sie dem Bewusstsein Informationen über die Gegenstände liefert:

Die *Anschauung* erdrückt, tötet eigentlich jeden Gegenstand, weil sie nicht statt haben kann, ohne daß der Gegenstand beharrlich gedacht wird; er kann nur angeschaut werden, wenn er fixiert, festgehalten wird. Die eigentliche *Erkenntnis* soll auf das innere Wesen des Dings gehen, man soll es in seinem innern lebendigen Wesen auffassen, bloß dieses ergreifen. Nun gesteht aber jedermann ein, daß die *Anschauung* uns nur eine Wirkung, einen Eindruck, eine Erscheinung gibt, und immer noch etwas hinter dem Vorhang zurückläßt. *Das Freie, Lebendige, Bewegliche geht in der Anschauung immer verloren.*⁵⁰⁸

In Friedrich Schlegels Kölner Vorlesungen wurde eine Parallele zwischen der Liebe und der Religion entdeckt, insofern beiden die „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ bzw. „nach dem Tod“ gemeinsam sei.⁵⁰⁹

Plato hatte Recht dem Geist, der Intelligenz den Vorrang vor dem Körper zu geben. Er dachte sich das Ideal des Bewußtseins als Verstand und aus der Erinnerung leitete er denn auch die *Liebe* her (sie ist ihm die vollkommene *Erkenntnis* der ewigen *Schönheit*).⁵¹⁰

Am Beispiel der in die Vergangenheit gerichteten *Erinnerung* wird von Schlegel ein Versuch unternommen, sowohl das Streben nach dem Unendlichen als auch die Liebe als „ein dunkles Vorgefühl eines unbekanntes Gegenstandes“ bzw. als „das Streben in eine unermeßliche, dunkle Ferne“, aufzufassen.⁵¹¹ Wenn keine Möglichkeit mehr für die

⁵⁰⁵ KFSa XII. S. 355.

⁵⁰⁶ KFSa XII. Ebd. 1797 entwickelte Fichte in der Zweiten Einleitung in die *Wissenschaftslehre* den Begriff der intellektuellen Anschauung. Vgl. Peter, K.: *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt*. Stuttgart 1973. S. 14.

⁵⁰⁷ Vgl. KFSa XII. S. 325. „Um Bewußtsein zu haben, um sich des Gegenstandes bewußt zu werden, muß es nicht nur den Gegenstand, sondern sich und den Gegenstand unterscheiden können. Es muß nicht allein den Gegenstand, sondern auch sich selbst (als den Gegenstand anschauend) anschauen können“.

⁵⁰⁸ Ebd. 329. Meine Hervorhebung.

⁵⁰⁹ KFSa XII. S. 355.

⁵¹⁰ Ebd. S. 217. Meine Hervorhebung.

⁵¹¹ Ebd. 65-66. Wie bereits in den Vorlesungen zur *Transzendentalphilosophie* behauptet wurde, wird die „göttliche Freude“ zum Symbol der Liebe, die zugleich der Schönheit entspricht.

„intellektuelle Anschauung“ besteht,⁵¹² basiert das Wahrnehmen, laut Schlegel, auf der Berührung des Anschauenden und des Angeschauten, da „ohne dies keine Mitteilung, [...] erklärlich“ wird.⁵¹³ Die Anschauung bekommt in diesem Sinne erst durch das Gefühl ihre endgültige Bedeutung. Indem sie als „frei von den Vorurteilen des Dings“ verstanden wird, kann sie auch zur „geistigen Anschauung“ erklärt werden.⁵¹⁴

Unsere *geistige Anschauung* beruht, wie gesagt, *auf Berührung, Vermischung des Ichs mit dem Du* in dem Gegenstande, und wir nennen dies Liebe, denn es läßt sich nicht denken, dass ohne Hinstreben und Anneigen des Anschauenden zu dem Angeschauten die Berührung beider zustande käme. Die abgeleiteten Geister sind in einen so dichten mächtigen Nebel gehüllt, ja sie sind gleichsam so tief verschlossen, es stehen ihrer Verbindung so viele Hindernisse im Wege, dass es ganz unmöglich wäre, wenn nicht in dem tätigen Ich ein mächtiges Streben nach Vermählung mit andern Geistern, d.i. Liebe angenommen würde.⁵¹⁵

Die von Schlegel postulierte „geistige Anschauung“, die „keinen andern Gegenstand als das Schöne“ hat, verstand er als verschieden von der „intellektuellen Anschauung“, die sowohl bei Kant als auch bei Fichte eine wichtige Rolle spielte. Sie lässt sich mit dem Begriff der *Schönheit* zusammenfassend erklären.⁵¹⁶

Eine intellektuelle Anschauung gibt es bei uns nicht, weil *das Ich nicht angeschaut werden kann, sich nur denken läßt*; denken aber bloß als mittelbar, und nur das Anschauen als unmittelbar zu nehmen, ist ein ganz willkürliches Verfahren derjenigen Philosophen, die eine intellektuelle Anschauung aufstellen. Das eigentlich Unmittelbare ist zwar das *Gefühl* [...].⁵¹⁷

Die von Schlegel mit dem Attribut „geistig“ belegte Anschauung wird in diesem Zusammenhang mit einem als „ästhetische Anschauung“ bestimmten Phänomen gleichgesetzt: „Diese geistige Anschauung bezieht sich sehr genau auf den Begriff und das Wesen der Schönheit; sie ist das, was andere ästhetische Anschauung, die Anschauung des Schönen nennen“.⁵¹⁸ Die sich auf die materielle Oberfläche des Gegenstands oder die „Hülle des Dings“ beziehende Anschauung entspricht teilweise

⁵¹² KFSÄ XII. S. 325.

⁵¹³ KFSÄ XII. S. 355.

⁵¹³ Ebd. 355.

⁵¹⁴ Siehe: Ebd. S. 66. „Das Gesetz der Gefühle ist die Schönheit“.

⁵¹⁵ Ebd. 356. Meine Hervorhebung.

⁵¹⁶ Vgl. KFSÄ XVI. S. 281. Siehe auch: Schlegel F.: *Zur Malerei*: „Die Liebe ist die intellektuelle Anschauung des Lebens. – Er sieht in ihr die Schönheit der Welt – sie in ihm die Unendlichkeit des Menschen“.

⁵¹⁷ KFSÄ XII. S. 355. Meine Hervorhebung.

⁵¹⁸ KFSÄ XII. Ebd.

der Betrachtungsweise von Kunstwerken – darf aber keinesfalls mit ihnen verwechselt werden. Die Welt der Dinge wird paradoxerweise als eine bedeutungstragende Erscheinung interpretiert: Da das Wesen des Schönen, Schlegels Ansicht nach, in der „unendlichen“ und „göttlichen Bedeutung“ liegt, betrifft es nicht nur das Äußere einer Form bzw. den Schein, sondern es soll auch auf die „geistige Bedeutung“ der Gegenstände ausgedehnt werden.⁵¹⁹

So wie in allen Dingen eine geistige Bedeutung, so ist auch das Schöne auf alles anwendbar (wir brauchen diesen Ausdruck, weil wir einen bedürfen, im Gegensatz gegen das *Wahre*) – in der geistigen Anschauung ist zwar der Stoff der Erkenntnis enthalten und sie ist gewiß eine Hauptquelle der Erkenntnis – [...].⁵²⁰

In dieser Passage werden das „Schöne“ und das „Wahre“ als gegensätzliche Kategorien bestimmt: Während sich das *Schöne* auf die „geistige Bedeutung“ der Gegenstände bezieht, können das *Wahre* oder *Wirkliche*, die sich auf die Form beziehen, nur vom Verstand durchdrungen werden. Die Anschauung darf aber nicht auf die sinnliche Erscheinung allein bezogen werden. Sie soll sich auf das Verstehen des sich in dieser Anschauung ausdrückenden Geistes beziehen – d. h. (selbst-)reflexiv werden.

In Friedrich Schlegels Diskurs wird das Auftreten der Bedeutung in der materiellen Form letztlich mit dem Begriff „schön“ bezeichnet. Das Entscheidende an Schlegels Verwendung dieses Begriffes ist, dass das, was er damit ausdrücken möchte, nicht im Sinne von rein ästhetisch-formalen Gesetzmäßigkeiten verstanden wird, sondern als Grundstruktur der Gegenstände, wonach deren äußere Erscheinung mit der Bedeutung aufgeladen wird, auf die sie verweist: „Das Schöne ist vielmehr die geistige Bedeutung der Gegenstände und nichts an dem Gegenstande selbst; ja alles ist schön dem, der es auf diese Weise zu betrachten und zu erkennen weiß“.⁵²¹ Das Schöne ist damit nach Schlegels Verständnis keine Qualität, die nur einzelnen Dingen zukommt, sondern ein „Wesensmerkmal der Gegenstände“ selbst:⁵²² „Das Wesen des Schönen ist also im

⁵¹⁹ Schlegel grenzt seinen Begriff des Schönen von den formal-ästhetischen Begriffsbestimmungen ab: „Man hat sehr unrecht, wenn man das Schöne bloß auf einiges beschränken, nicht auf alles ausdehnen will. So faßt man den Begriff des Schönen ganz falsch, wenn man dasselbe bloß in das Äußere, in eine gewisse Form und Gestaltung setzt, wo es dann bloß in der sinnlichen Anmut, oder der Regel und Gesetzmäßigkeit derselben besteht.“ KFSÄ XII. S. 357. Vgl. Al-Taie Y. Ebd. 2015. S. 388.

⁵²⁰ Ebd. KFSÄ XII. S. 357.

⁵²¹ Schlegel sagt das explizit: „So wie in allen Dingen eine geistige Bedeutung, so ist auch das Schöne auf alles anwendbar.“ Damit bedient er sich eines Verständnisses der materiellen Gestalt von Kunstwerken, wie er es bei Schelling finden konnte. KFSÄ XII. Ebd.

⁵²² Ebd. „Man hat sehr unrecht, wenn man das Schöne bloß auf einiges beschränken, nicht auf alles ausdehnen will. So faßt man den Begriff des Schönen ganz falsch, wenn man dasselbe bloß in das

allgemeinsten Sinn die Bedeutung, nur muß dies eine göttliche sein; schön kann nur sein, was eine Beziehung auf das Unendliche und Göttliche enthält“.⁵²³

Schlegel hat den Bezug auf das Göttliche und das Unendliche von Schelling entlehnt, der in seiner zwei Jahre zuvor erschienenen *Philosophie der Kunst* die Bestimmung der Kunst und des Schönen entwickelte.⁵²⁴ Im Vergleich mit Schelling, dringt in Schlegels Konzeption eine stark betonte theologische Argumentation ein, die letztendlich ihren Höhepunkt in dem zentralen Satz „*Gott ist die Liebe*“ erreicht.⁵²⁵ Aus dem Gegensatzpaar zwischen *Liebe* und *Verstand* lassen sich auch jene Fragen erklären, die Schlegel mit seinem auf der Liebe begründeten Idealismus zu lösen versprach: „Auf diese Weise wird nicht die Vernunft, der Verstand für das Höchste genommen, sondern die Liebe“.⁵²⁶

Bei der Vorstellung: der Verstand ist der höchste Geist, die Gottheit, ist aber das Problem nicht zu lösen; der Verstand kann nicht *erzeugen, schaffen*, er kann nur *bilden*. Daher haben sich denn auch alle Intellektualphilosophen den Satz: *Gott hat die Welt aus Nichts erschaffen*, bisher noch nicht recht erklären können. Dahingegen wird es eher gelingen, zu zeigen, wie aus der Liebe Leben, und aus diesem eine körperliche Organisation hervorgehe [...].⁵²⁷

Schlegel fragt sich anschließend rhetorisch „ob es ein so leerer Schein sei, daß er gar kein Sein enthält, ihm gar kein Sein zugrunde liege“.⁵²⁸

Das Problem des *Scheins* geht auf Platons Unterscheidung von Wahrheit und Schein zurück, wobei sich Platon auf den Schein als Merkmal der Kunst bezieht, um diese abzuqualifizieren. Das „Wort“ wird bei Schlegel als „Sinnbild“ bzw. Symbol verstanden, das dem „Sinn des Geistes“ auf allegorische Weise in der künstlerischen Darstellung eine Form verleiht.⁵²⁹

Äußere, in eine gewisse Form und Gestaltung setzt. [...] Das Schöne ist etwas, das aus dem liebevollen Gemüte des Betrachters kommt, es ist der Inhalt des Gefühls oder der durch das Gefühl zum Geistigen erhobenen Anschauung“.

⁵²³ KFSX XII. S. 358. Das Prädikat „bedeutend“ in der Wendung vom „bedeutenden Schein“ wird durch die Beziehung vom Schönen auf das Unendliche und Göttliche präzisiert.

⁵²⁴ Vgl. Schelling F. W. J.: *Philosophie der Kunst*. In: *Ausgewählte Werke*. Darmstadt 1990. S. 30.

⁵²⁵ KFSX XII. S. 141. Hervorhebung im Original.

⁵²⁶ Ebd. S. 141. In dem Abschnitt *Psychologie als Theorie des Bewusstseins* setzt er sich außerdem mit der Freude und dem Schmerz als zwei sich entgegenstehenden Gefühlen auseinander. Während die Freude als ein „unbegreifliches Gefühl“ bezeichnet wird, in welchem sich der Wille in Übereinstimmung mit dem Denken befindet, bedeutet der Schmerz etwas, was dem Denken als Zwang auferlegt wird. Vgl. „Es gibt so viele Modifikationen von Freude und Schmerz, als es Arten des Vollkommenen gibt, z. B. des Schönen, Guten, Erhabenen“.

⁵²⁷ Ebd. S. 141-42. Hervorhebung im Original.

⁵²⁸ KFSX XII. S. 148. Siehe auch: Schnyder, P.: *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*. Paderborn 1999. S. 77-91.

⁵²⁹ Vgl. Al-Taie Y. Ebd. 2015. S. 394.

Der Verstand ist Wissen dem Geiste und dem Buchstaben nach; [...]; als bloßer Ausdruck eines geistigen Sinnes ist *das Wort notwendig ein Bild, weil alle Darstellung bildlich ist; und so besteht dann das Wesen des Verstandes in der Verbindung des Geistes und des Worts durch den Begriff; die Begriffe sind seine Formen.*⁵³⁰

Nach dieser Formulierung wird die frühe Bestimmung des „Begriffs“ vollkommen modifiziert. Da der als Erkenntnisform des Verstandes bestimmte Begriff eine geistige Anschauung zum Gegenstand haben soll, wird er von Schlegel zum Wort umformuliert, das als „theologisches Motiv“ ausgebaut.⁵³¹

Der Begriff soll nach uns nicht allein eine willkürliche Konstruktion und Anordnung von allerlei Stoffen, sondern zugleich ein Sinnbild, ein den Geist ausdrückendes Wort sein; daraus folgt weiter, daß jeder Begriff immer auch etwas Unerklärbares, Unauflösbares, Unbegreifliches enthält, [...] was sich durch den bloßen Begriff und durch alle Konstruktion nicht mitteilen läßt, wozu die *geistige Anschauung* durchaus notwendig ist, während Begriffe, die bloß willkürlich konstruiert sehr begreiflich sind, durch den *bloßen Begriff* begriffen werden können.⁵³²

Während in den Kölner Vorlesungen die Grundzüge von Schlegels *Philosophie des Lebens*, sowie seine Darstellung der europäischen Literatur (*Geschichte der europäischen Literatur*, 1803) entwickelt wurden, findet die Theorie der Sprache in der Abhandlung *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) ihre Vollendung.⁵³³ Die sprachtheoretischen Reflexionen Schlegels wurden letztlich zusammen mit seinen Kunstreflexionen von einem höchst dogmatischen Diskurs begleitet und mit Hilfe derselben Denkfiguren bestimmt.

Die *Kölner Privatvorlesung* (1806) dokumentiert den Übergang von der zeitdiagnostisch-kritischen Stellung Schlegels zu einer sich zunehmend auf den christlich-katholischen Offenbarungsglauben gründenden Umorientierung, die sich bereits in seinen *Ideen* und den Aufzeichnungen der *Philosophischen Hefte* andeutete. Offenkundig wurde Friedrich Schlegels religiöse Wendung 1808 mit seinem Übertritt zum katholischen Glauben. Im Folgenden wurde Fichtes Philosophie als

⁵³⁰ KFSa XII. S. 387. Meine Hervorhebung.

⁵³¹ Vgl. Al-Taie Y. Ebd. 2015.

⁵³² Ebd. In der *Vorlesung über die Philosophie der Sprache und des Worts* (1828/29) werden die noch aus den Kölner Vorlesungen bekannten Grundgedanken hinsichtlich der Funktionsweise von Bild und Sprache beibehalten. Vgl. KFSa X. S. 4.

⁵³³ Im Herbst 1803 schrieb Schlegel begeistert an Tieck, in Indien sei die „eigentliche Quelle aller Sprachen, aller Gedanken und Gedichte des menschlichen Geistes“. Vgl. Lüdeke H.: *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*. Frankfurt 1930. S. 140.

„philosophischer Satanismus“ bezeichnet und die Poesie wurde auf eine christlich-katholische Grundlage gestellt, denn, so Schlegel „alle Poesie soll katholisch und mythologisch sein“.⁵³⁴

Aufgrund von Schlegels Tätigkeiten wurde ihm vom Papst nach dem Abschluß der Wiener Kongreßverhandlungen der Adelstitel „Ritter des Christusordens“ verliehen.⁵³⁵ Nach dem enttäuschenden Ausgang des Krieges wurde Schlegel für das kurzlebige offizielle Regierungsblatt, den *Österreichischen Beobachter* (1810/11), in der Pressepolitik Metternichs engagiert, in dessen Auftrag er später Entwürfe für die künftige deutsche Verfassung ausarbeitete. In den Vorlesungen *Über die Neuere Geschichte* (1810) wurde das „wahre Kaisertum“ Karls V. dem „falschen Kaisertum“ Napoleons gegenübergestellt.⁵³⁶ Ebenso wie bereits in der *Geschichte der Griechen und Römer* ging es Friedrich Schlegel weiterhin darum mit seinen Arbeiten auf seine Zeit einzuwirken. Die nach 1808 entstandenen Aufsätze zeigen, dass die Tendenz seiner Entwicklung in einer immer entschiedeneren Loslösung von der idealistischen Philosophie bestand. Das Motto der Monatsschrift *Deutsches Museum* (1812/13) lautete: „Jede Literatur muss und soll national sein“.⁵³⁷ Im Unterschied zu den anderen Schriften wurde mit den im *Deutschen Museum* erschienen Beiträgen eine breite Leserschaft angestrebt. Eher als an ein Publikum von Fachexperte wandte sich diese Monatsschrift an eine breite Leserschaft, die mit populären Inhalten unterhalten und kulturpolitisch umorientiert werden sollte.⁵³⁸ Mit dem Schwerpunkt auf der deutschen Kunst und der „nordischen Dichtung“, beschränkte sich Schlegels Diskurs auf die altdeutschen Denkmäler und auf die Baukunst des Mittelalters, wobei Wolfram von Eschenbach (1170-1220) zu einem der „größten Dichter, den Deutschland je gehabt hat“ erklärt wurde.⁵³⁹

⁵³⁴ Vgl. *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*. KFSÄ VIII. S. 71; S. 74; S. 76. 1813 behauptete Schlegel, dass die sich selbst ermächtigende Vernunft eines Kant oder Fichte bekämpft werden muss, denn sie führt: „[i]m Leben nur zur Anarchie, in der Wissenschaft zur Sophisterei“ (1813).

⁵³⁵ Vgl. Breuer U. Ebd. 2017. S. 2-32. Hier: S. 23.

⁵³⁶ KFSÄ XVIII. S. 90. Siehe dazu die Rezension von Arnold Heeren zu den Vorlesungen, gehalten in Wien im Jahre 1810: „Das vor uns liegende Werk Hr. Schlegel, gehört in mehr als einer Rücksicht zu den wichtigsten Bereicherungen unserer historischen Literatur. [...] von metaphysischem Anstrich ist auch nicht die leiseste Spur.“ In: Eichner H. III. Ebd. 2012. S. 243.

⁵³⁷ Vgl. KFSÄ III. S. 221.

⁵³⁸ Vgl. KFSÄ III. Ebd. Siehe dazu Ebd. S. 295.: *Deutsches Museum*. Jan 1812. Fr. von Gentz: „Eine Sammlung so ausgezeichneten Arbeiten, [...], bedarf keinen mühsamen Anpreisungen.“

⁵³⁹ Vgl. KFSÄ IV. S. 143. „Es ist kein anderer, als der größte Dichter, den Deutschland je gehabt hat; doch unter dieser Bezeichnung möchten ihn nur wenige erkennen in dem Zeitalter des Undanks und der Vergessenheit altdeutschen Ruhms“.

Dass um 1800 der Drucktypenstreit vorherrschend war, lässt sich u. a. aufgrund des im *Deutschen Museum* umfunktionalisierten Diskurses des „Hässlichen“ belegen. Das „Hässliche“ wurde in dem im *Deutschen Museum* (1812/13) erschienenen Aufsatz *Ein deutsches Wort gegen die unteutschen Kunstausdrücke* auf semantischer Ebene mit einer bestimmten ästhetisch-typographischen Funktion versehen.⁵⁴⁰ Ganz im Gegenteil zu den damals von Jacob Grimm (1785-1863) eingeführten sprachwissenschaftlich-linguistischen Bewertungskriterien in die Diskussion um Fraktur/Antiqua⁵⁴¹ wurde von Schlegel zwischen einer deutschen und einer lateinischen Typographie auf der Basis eines kulturpolitisch aufgeladenen Unterschieds zwischen den *schönen deutschen* „Buchstaben“ und den *hässlichen lateinischen* „Lettern“ differenziert.⁵⁴²

Der Gebrauch der lateinischen Lettern streitet mit einem unabänderlichen Grundgesetze *unserer Rechtschreibung*. Ich meine jenen uns ganz eigentümlichen Gebrauch, den Anfangsbuchstaben aller Hauptworte und Substantive groß zu bilden. Darauf sind die jetzigen französischen Lettern gar nicht eingerichtet, und eben durch die häufige Wiederholung dieser meistens gradlinichten Kapitalbuchstaben fällt ein deutsches Buch in lateinischen Lettern so *hässlich und dem Auge jederzeit widerwärtig* auf.⁵⁴³

Um 1800 wurden Antiqua-Schriften insbesondere für den Satz von theologischen und wissenschaftlichen Werken verwendet, während Belletristik, Zeitungen und Zeitschriften in Fraktur gesetzt wurden.⁵⁴⁴ Obwohl die Lesefähigkeit mehrheitlich an Fraktur-Schriften geschult war, galt die Antiqua als ‚typographische Luxusform‘, die auch als lateinische Letter oder als „Didotsche Letter“ bezeichnet wurde.⁵⁴⁵ Der Gegensatz von Fraktur/Antiqua wird demzufolge auch zum Zeichen des sozialen Gegensatzes zwischen den Gelehrten und dem „einfachen Volk“ – denn Lesefertigkeit und Verständnis lateinischer Texte waren „ein Privileg derjenigen, die Zugang zu höherer Bildung hatten“.⁵⁴⁶

⁵⁴⁰ Wehde S.: *Typographische Kultur*. Tübingen 2000. S. 245.

⁵⁴¹ Ebd. „Es verstand sich v. selbst, dass die *ungestalte und hässliche Schrift*, die noch immer unsern meisten Büchern gegenüber denen aller übrigen gebildeten Völkern von auszen barbarisch erscheinen lässt, und einer sonst allgemeinen edlen Übung untheilhaftig macht, beseitigt bleiben musste. Leider nennt man diese verdorbene und geschmacklose Schrift sogar eine deutsche, als ob unter uns im Schwang gehenden Misbräuche zu ursprünglich deutsch gestempelt, dadurch empfohlen werden dürften [...]“ Vgl. Grimm 1854; 1991. S. LI ff. Meine Hervorhebung.

⁵⁴² Vgl. KFSa III. S. 287. Meine Hervorhebung.

⁵⁴³ KFSa III. Ebd. Meine Hervorhebung.

⁵⁴⁴ Wehde S. Ebd. 2000. S. 222.

⁵⁴⁵ Wehde S. Ebd. S. 238.

⁵⁴⁶ Ebd. 219.

Die napoleonische Besetzung deutscher Gebiete sowie das Erstarren des nationalen Bewusstseins in den Befreiungskriegen führten langsam zu einer Umcodierung der Antiqua als „französisch konnotierte Letternform“.⁵⁴⁷ Dazu fand eine ernsthafte Semantisierung der beiden Schriftformen am Beispiel der Unterscheidung von Gut/Böse durch den Antiqua/Fraktur-Schriftwechsel statt. Die Entkoppelung des „Code der Bilder“ von der Schrift könnte nicht nur die Ablösung vom Alphabet und der Sprache darstellen, sondern auch das „Ende von Kritik und Analysefähigkeit“ von der Seite des Rezipienten.⁵⁴⁸

Wie im Friedrich Schlegels Diskurs zu sehen ist, umfasst die Wechselwirkung von explizit-diskursiver Codierung und vorbewußt-expressiver Sinnhaftigkeit auch Wirkungsdimensionen, die nichtsprachlicher Art sind. Insofern sie erkannt werden, lösen sie Interpretationbildungen aus. Obwohl sich auf den ersten Blick die Aktivierung dieser Dimension jenseits rationalistisch-zivilisatorischer Normen und Regulative vollziehen schien wurden die von Schlegel als „gradlinicht, schroff, und scharfwinklicht“ diskriminierten lateinischen Buchstaben explizit in einen ideologisch aufgeladenen und leicht erkennbaren Zusammenhang mit dem Schmerz gebracht.⁵⁴⁹ Während Schlegels Ansicht nach die „lateinischen Lettern“ den Augen „weher tun als die deutsche[n]“, zeichnet sich in den deutschen Buchstaben „ein Streben nach der höchsten Mannigfaltigkeit und Fülle der Form“ ab. Dasselbe galt – ohne weitere Rücksicht auf die medialen bzw. auf die stilistische Differenzierung – für die deutsche Baukunst.⁵⁵⁰

So dürfen wir sagen, jener in den deutschen Lettern, besonders in den großen Anfangsbuchstaben, vorherrschende Verzierungsgeschmack hat eine entschiedene *Ähnlichkeit mit der Art und Weise der altdeutschen oder sogenannten gotischen Baukunst*. Wir dürfen sie mit Recht als einen schätzenswerten Überrest altdeutscher Kunst und Art betrachten.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Flusser V.: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen 1990, S. 148. Zit. Nach: Wehde S. Ebd. 2000. Die Koppelung von Optik und Phonetik in der Typographie wird von Hausmann „naturgesetzlich“ begründet. Vgl. Hausmann R.: *Texte bis 1933*. 2 Bde. Bd. 1: *Tabak mit Bohnen*. Bd. 2. In: M. Erlhoff (Hg.): *Bilanz der Feierlichkeit*. München 1982. Zit. Nach Wehde S. Ebd. S. 362.

⁵⁴⁹ Um 1900 fand eine ähnliche Diskriminierung der Antiqua statt. Die Schriftfrage war damals mit dem Fortbestand von deutscher Sprache, Nation und Volk verbunden, ideologisch aufgeladen und zum Gegenstand eines umfassenden Weltanschauungs- und Kulturkampfes geworden. Im Buchwesen der 30er Jahre folgt die Verwendung von Fraktur und Antiqua weitenteils den dispositiven Regeln textsortenbezogener Schriftverwendung, die bereits um 1800 ausgebildet wurden. Wehde S. Ebd. 2000. S. 238-251.

⁵⁵⁰ Ebd. S. 290.

⁵⁵¹ Ebd. Meine Hervorhebung.

Zur Zeit des *Deutschen Museums* spielte für Schlegel der Glaube eine immer größere Rolle: Obwohl er weiterhin auf einen Idealismus zielte, war dieser nicht mehr der transzendente Idealismus der Frühzeit, sondern eher ein christlich-metaphysischer Idealismus, der hauptsächlich im Glauben und der Offenbarung begründet war. In der in Wien gehaltenen und auf das Kriterium der Religion zentrierten *Zwölften Vorlesung* (1812) wurde explizit festgestellt, dass das Romantische auf dem Christentum beruhe und durch dieses in der Poesie ein vorherrschendes Liebesgefühl forderte, in welchem sogar das Leiden als Mittel der Verklärung legitimiert sein sollte.⁵⁵²

Es beruht dasselbe [das Romantische] [...] *auf dem mit dem Christentum und durch dasselbe auch in der Poesie herrschenden Liebesgefühle, in welchem selbst das Leiden nur als Mittel der Verklärung erscheint*, der tragische Ernst der alten Götterlehre und heidnischen Vorzeit in ein heiteres Spiel der Fantasie sich auflöst, und dann auch unter den äußern Formen der Darstellung und der Sprache solche gewählt werden, welche jenem inneren Liebesgefühle und Spiel der Fantasie entsprechen. In diesem <weiteren> Sinne, da das Romantische bloß die eigentümlich *christliche Schönheit* und Poesie bezeichnet, sollte wohl alle Poesie romantisch sein. In der Tat streitet auch das Romantische an sich mit dem Alten und wahrhaft Antiken nicht.⁵⁵³

Nach Schlegels theologischer Umformulierung der Dichtung sollte alle Poesie *romantisch* sein, „da das Romantische die eigentümlich christliche Schönheit und Poesie bezeichnet“.⁵⁵⁴ Die christlich-romantischen Überlegungen wurden literaturtheoretisch am Beispiel Calderóns (1600-1681) erörtert: „Calderon ist unter allen Verhältnissen und Umständen, und unter allen andern dramatischen Dichtern der christlichste, und eben darum der am meisten romantische“.⁵⁵⁵ Diese enthalten die für die Prägung der damaligen Nationalliteratur entscheidenden Aussagen, unter welchen insbesondere die Suche nach dem ‚nationalen Ursprung der Poesie‘ eine zentrale Rolle

⁵⁵² Vgl. *Zwölfte Vorlesung*. KFSa VI. S. 285. Vgl. Schlegel F.: *Deutsches Museum*. In: Allgemeine Literaturzeitung I. Januar 1814, S. 194-95. Vgl. Polaschegg A. „Geschichte der alten und neuen Literatur“. In: Endres J. (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 224-230.

⁵⁵³ KFSa VI. S. 285. Meine Klammer und Hervorhebung.

⁵⁵⁴ Die in Gott begründete Einheit des Wissens und des Glaubens wird zu einem mehrfachen Sinn ausgeweitet. Vgl. Schlegel F.: *Neue philosophische Schriften* Ebd. 1935. S. 107.

⁵⁵⁵ KFSa VI. S. 284. In seiner Intervention in den Streit um die göttlichen Dinge zwischen Jacobi und Schelling, der Jacobi-Rezension von 1812, wird die Polemik gegen die Vernunft verschärft und die Unterordnung der Philosophie unter den Glauben vollzogen.

spielt, denn „die Poesie der Nationen, so wie diese selbst, berührt sich in ihrem Ursprung“.⁵⁵⁶

Im Unterschied zu der frühen poetisch-kosmopolitischen Denkweise wurde am Beispiel französischer und englischer Romane in der *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815) der Versuch, die Poesie an die real-kontingente Wirklichkeit und ihre realistisch-prosaische Darstellung anzuknüpfen, ohne Rücksicht auf politische Korrektheit als „verfehlt“ kritisiert.⁵⁵⁷ Im Anschluss an die Überlegungen zum Roman wurde andererseits die Bestimmung eines „richtigen Verhältnisses“ der Poesie zur Gegenwart vertreten.⁵⁵⁸ Dabei ist es nicht die real-kontingente Wirklichkeit, die Schlegel als Gegenstand der Dichtung aufgrund ihrer „fehlenden Poetizität“ ablehnt, sondern deren unvermittelte und kritisch unreflektierte Darstellung: „Was die Darstellung des Wirklichen <und der nächsten Gegenwart> in der Poesie betrifft, so ist vor allen Dingen zu erinnern, dass das Wirkliche nicht deswegen als ungünstig, schwierig oder verwerflich für die poetische Darstellung erscheint, weil es an sich immer gemein und schlechter wäre, als das Vergangene.“⁵⁵⁹

Indem Schlegel, der Tradition der deutschen Nationalerzählungen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert folgend, die Muttersprache als Fixpunkt nationaler Literaturgeschichte setzte, wurden seine Vorlesungen zur „performativen Nationalkonstitution im Medium deutschsprachiger Literaturgeschichte“.⁵⁶⁰ In ihnen wurde der Übergang von der heidnischen zur christlichen Poesie von dem immer häufiger verwendeten „Merkmal des Romantischen“ begleitet.⁵⁶¹ Die theologisch-politisch motivierte (Ent-)Historisierung der deutschen Literatur mündet bei Friedrich Schlegel in einen Ausblick auf die kommende in der die Entwicklung der Nation zu einer Umkehrung des Verhältnisses von Schriftsteller und Publikum vertreten wird. Demnach ist es nicht mehr der Schriftsteller der sein Publikum herausbilden würde, sondern die Nation nach ihrem „geistigen Bedürfnis“ ihre Schriftsteller:⁵⁶²

⁵⁵⁶ KFSa VI. S. 338. „Eine jede Nation darf aber nur zurückgehen auf ihre ursprüngliche und älteste Poesie und Sage. Je näher die Quelle, je tiefer daraus geschöpft wird, je mehr tritt dasjenige hervor, was allen Nationen gemeinsam ist“.

⁵⁵⁷ Vgl. KFSa VI. S. 285.

⁵⁵⁸ KFSa VI. S. 286.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Vgl. Polaschegg A.: „Geschichte der Alten und der Neuen Literatur“. In: Endres J. (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 224.

⁵⁶¹ An den Anfang seiner Literaturgeschichte stellte er außerdem nicht die indische, sondern die „griechische Nation“. Vgl. Polaschegg A. Ebd. 2017. S. 230. Siehe auch: Polaschegg A. *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jh.* Berlin/New York 2005.

⁵⁶² Vgl. Polaschegg A. Ebd. 2016. S. 232.

Vielleicht ist aber der Zeitpunkt überhaupt nicht mehr ferne, wo es weniger auf die einzelnen Schriftsteller ankommen wird, als auf die Entwicklung der ganzen Nation selbst; der Zeitpunkt, wo nicht sowohl die Schriftsteller sich ein Publikum bilden dürfen, wie bisher, sondern vielmehr *die Nation nach ihrem gesitigen Bedürfnis und innern Streben, sich selbst ihre Schriftsteller zuziehen und anbidden soll.*⁵⁶³

Der kulturpolitisch gefärbte und ideologisch aufgeladene Diskurs hat, nicht zuletzt, durch die englische Übersetzung (*Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern*; 1818), sowie durch die Übertragung ins Französische (*Historie de la littérature ancienne et moderne*; 1829), unwiderrufliche Spuren hinterlassen, die für die Entwicklung der deutschsprachigen Literatur nach dem Kriterium des religiösen Fundamentalismus und des ständischen Monarchismus nicht folgenlos bleiben sollten.⁵⁶⁴

Der in der Zeitschrift *Concordia* (1820) erschiene Großessay *Signatur des Zeitalters*,⁵⁶⁵ wird in schematische Oppositionen des „guten“ und „bösen Prinzips“ gegliedert, die sich durch Bestimmungen wie „real“/„fiktiv“ und „wahr“/„falsch“ ersetzen lassen. Die Abhandlung, die eine zeitdiagnostische Perspektive umsetzt, lässt sich im Blick auf drei zentrale Abschnitte charakterisieren: In dem ersten wird das Übel der damaligen Epoche behandelt; in der zweiten wird eine Darstellung des Ideals der staatlichen Verfassung gegeben, die für das kontinentale Europa und für Deutschland im Kontrast zum Zweikammersystem und zum englischen Parlamentarismus dargestellt wird. Hier wird die Theorie des staatsphilosophischen Föderalismus entwickelt, wobei sich Schlegel auf das Verhältnis des Staates zu den einzelnen „Korporationen“, zu denen er „Familie, Kirche, Gilde und Schule“ zählt, konzentriert. Schließlich wird im dritten Abschnitt, das innere Wesen des christlichen und katholischen Staates behandelt.⁵⁶⁶ Im Unterschied zu den frühen Texten zeichnet sich dieser Beitrag nicht durch „poetologische Reflexivität“

⁵⁶³ Vgl. KFSa VI. S. 407. Meine Hervorhebung.

⁵⁶⁴ Vgl. KFSa VII. S. CXLIX; KFSa XII. S. XXI.

⁵⁶⁵ Bekanntlich beendete das Erscheinen der *Concordia* die literarischen und persönlichen Beziehungen der Brüder Schlegel. In den Jahren 1814-1815 war Schlegel beim Deutschen Bundestag in Frankfurt a. M. angestellt und durch persönliche Mitteilung Metternichs im November 1815 zum „Legationsrath bei der k. k. Gesandtschaft am Deutschen Bundestage“ befördert worden. Ein paar Jahre später nahm ihn Metternich als kunstgeschichtlichen Berater mit nach Rom. Vgl. Dierkes H.: „Gentz, Adam Müller, Metternich“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 62-68.

⁵⁶⁶ Vgl. KFSa XXX. S. XXV. Zur Entstehungszeit der Zeitschrift Vgl. Ebd. 17. Juni 1820. Nach dem Frankfurter Aufenthalt blieb Schlegel ohne festen Wohnsitz, ohne offizielle Tätigkeit und von materiellen Schwierigkeiten gequält.

aus, sondern eher durch eine von der Rhetorik dominierte Sprache „der Sorge und Mahnung“.⁵⁶⁷

Zu den bedeutendsten Beiträgen der späteren Schaffensperiode Friedrich Schlegels zählt die Rezension *Über Lamartines religiöse Gedichte*, der mit einem Ausblick auf das politisch-geistige Klima im geteilten Europa nach 1815 beginnt und diesem das Versöhnungsversprechen einer christlichen Religiosität entgegenhält.⁵⁶⁸ Der französische Schriftsteller und Politiker Alphonse de Lamartine (1790-1869), dessen Lyrik von Schegel als Ausweg aus dem „dunklen Labyrinth atheistischer ernster und trostloser Begeisterung“ interpretiert wird, erscheint als Antipode einer Dichtung, die durch die in Person und Werk Byrons (1788-1824) verkörperte „erhabene Trostlosigkeit“ und den „Unglauben der Gegenwart“ gekennzeichnet wird.⁵⁶⁹

Hier steht eine *positive Kraft des Bösen*, ein dämonisch begeisterter Dichter und in seiner finstern Tiefe hoch aufragender und königlicher Kunstgeist, *dem guten*, aber *in Lamartine* z. B. noch sehr unvollkommenen Streben einer *fromm gefühlten* und *christlich schönen Dichtkunst* in herrschender Gewalt entgegen.⁵⁷⁰

Das Grundmotiv der Epoche, in welcher sich, so Schlegel, die Erscheinung Christi als „Weltrichter, d. h. die gänzliche Scheidung des Guten und Bösen“ vorbereitet, wird im Wettkampf zwischen der „wahrhaft christlichen“ Lyrik Lamartines und dem „falschen Zauber“ der „dämonischen Begeisterung“ Byrons verortet.⁵⁷¹

1822 begann Schlegel mit der Umarbeitung und Neuausgabe seiner Frühschriften für die Sämtlichen Werke, wobei diese einer gründlichen stilistischen sowie inhaltlichen Revision unterzogen wurden.⁵⁷² Die im Zusammenhang mit dem Christlichen und Romantischen neu bestimmte Idee des *Schönen* diente beim Wiederabdruck zur Erneuerung des platonischen Kalokagathia-Ideals, nach welchem die Einheit von

⁵⁶⁷ Vgl. Schöning M.: „Geschichte und Politik“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 251-255. Vgl. KFSa VII. S. 585.

⁵⁶⁸ KFSa III. S. 308-322.

⁵⁶⁹ Vgl. Endres J. Ebd. 2017. S. 137-140.

⁵⁷⁰ KFSa III. S. 321. Meine Hervorhebung.

⁵⁷¹ Vgl. KFSa III. *Einleitung*.

⁵⁷² 1836-37 edierte C. J. H. Windischmann (1775-1839) Schlegels *Philosophische Vorlesungen* aus den Jahren 1804 bis 1806. Im Vergleich mit dem Textentwurf von 1795 und der Ausarbeitung 1822 zeigten sich einige Unterschiede, die zu dem allgemeinen Einstellungswechsel vom jüngeren zum älteren Schlegel passen, wobei die Begriffe der „glücklichen Revolution“ im *Studium*-Aufsatz 1823 durch „Wiedergeburt“ und „glückliche Katastrophe“ ersetzt worden sind. Vgl. KFSa I. S. 224 In dem Satz „Die Anarchie ward die Mutter einer wohlthätigen *Revolution*“ wurde z. B. durch „Widergeburt“ ersetzt. Vgl. Behrens K. Vgl. S. 23.

Schönem und Gutem zum Ziel Schlegels Philosophie erhoben wurde.⁵⁷³ Das, was zu einer Provokation der damaligen Konventionen hätte führen können, wurde auf Distanz gerückt, wobei das „tractatum eroticum *Lucinda*“⁵⁷⁴ aus den Sämtlichen Werke ausgeschlossen wurde.⁵⁷⁵ Weitere Vergleiche mit der mittelalterlichen Literatur hatten Schlegels Blick auf die Zukunft eine immer mehr fundamentalistisch geprägte Richtung gegeben, wobei es auf inhaltlicher Ebene darum ging, seine früheren kosmopolitischen Anschauungen durch propagandistische Überzeugungen zu ersetzen.⁵⁷⁶

⁵⁷³ In einer 1823 geschriebenen Anmerkung zu seinem 1794 verfassten *Komödien*-Aufsatz wurde nicht mehr Aristophanes „als einer den erhabensten Meister der alten tragischen Kunst“ bezeichnet, sondern die Eigenständigkeit des Komischen wurde in einer platonischen Denkweise fundiert. Vgl. Oesterle G. S. 246. Vgl. F. Schlegel *Sämtliche Werke*, IV, Wien 1822. S. 25f.

⁵⁷⁴ Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen* Bd.1. 2012. S. 402. Caroline an A.W. Schlegel, Juni 1801.

⁵⁷⁵ Vgl. Matuschek S. Ebd. 2017. S. 80. Gegenüber dem „künstlerischen Glanz der schönen Griechenwelt“, beweisen angeblich, „unsere germanischen Vorfahren“ durch „das Heiligtum einer edlen Liebe und treuen Ehe“ ein tieferes Verständnis von der Würde der Frauen. Vgl. KFSA I. S. 70.

⁵⁷⁶ Vgl. Matuschek S. Ebd. S. 95.

2.3.3. Umfunktionalisierungen des Diskurses ab 1802

Aufgrund des bisher Erarbeiteten lässt sich zusammenfassend feststellen, dass sich ab 1802 ein Diskurswandel bei Friedrich Schlegel registrieren lässt, welcher sich vor allem aufgrund der Rücksichtslosigkeit auf den medialen Unterschied sowie aufgrund der ideologischen Entscheidungen in bestimmten Umfunktionalisierungen zeigt. Diese lassen sich nicht nur angesichts der undifferenzierten Umsetzung neuerer Kommunikationsstrategien wie der Gemäldebeschreibung, des Reiseberichtes und der Vorlesungen⁵⁷⁷ nachweisen, sondern auch der methodisch und politisch inkorrekt umgesetzten Theorie des Romantischen, die eine auf internationaler Ebene verbreitete Rezeption erfuhr.⁵⁷⁸ Es folgt zunächst eine Skizze der Umfunktionalisierung von Schlegels Diskurs ab 1802. Im nächsten Kapitel wird ein Versuch unternommen, Friedrich Schlegels Diskurs mithilfe diskurs- und erzähltheoretischer Methoden am Beispiel seines Romans zu analysieren. Literarische Texte wie Schlegels Roman gelten als Bestandteil übergreifender Diskursformationen. Im Vergleich zu den in anderen Medien propagandistisch umgesetzten Kommunikationsstrategien, lassen sich im Roman die einzelnen Argumente durch spezifische erzähltechnische Termini analysieren.⁵⁷⁹ In der literarischen Erzählung lässt sich außerdem zwischen einer Geschichts- und einer Diskursebene insofern unterscheiden, als sich die erste auf die dargestellte Welt bezieht, während der Diskurs der Vermittlungsebene entspricht.⁵⁸⁰ Während in der frühen Phase literarische Texte, in denen zwischen dem Romantischen und dem Modernen kein qualitativer Unterschied gemacht wurde, wie z. B. in Goethes *Meister* und die für Schlegel als „unpoetisch“ bzw. „unromantisch“ galten, entstand seiner Ansicht nach in den Werken, wo das Naive und das Groteske⁵⁸¹ in enger

⁵⁷⁷ Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen* Bd. 2. Ebd. 2012 S. 35 C. A. M. Schlegel (1816): „Hielt vor großen, sehr gebildeten Kreisen Vorlesungen über die Weltgeschichte und über die Geschichte der Literatur“. Vorlesungen gehalten in Wien: „Es sind Vorlesungen (1810), ohne Zweifel vor einer sehr gebildeten Kreise gehalten“. In: *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*, III. 2012.S. 244. Siehe auch: *Über die neuere Geschichte*, Rezension in Allgemeine Literatur-Zeitung, Sep 1811: „Es kann nicht fehlen: das vorliegende Buch wird, [...] viele Leser finden“. Ebd. S. 251.

⁵⁷⁸ Siehe die um 1800 herrschende Fraktur/Antiqua Diskussion. Vgl. Wehde S. Ebd. 2000. S. 245.

⁵⁷⁹ Vgl. Parr R. Ebd. 2009. S. 89-108. Hier: S. 92.

⁵⁸⁰ Siehe dazu u. a. J. Schneider: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt 2003; M. Fludernik. *Erzähltheorie*. Darmstadt 2006; M. Martinez; M. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2009; Lahn S., Meister J. C.: *Einführung in die Erzähltheorie*. Stuttgart 2016.

⁵⁸¹ Siehe dazu: Oesterle G.: „Arabeske und Roman“. In: Grathoff D. (Hg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Frankfurt a. M. 1985. S. 233-292.

Verbindung mit dem Natürlichen standen, die „romantische Poesie“ bzw. die „progressive Universalpoesie“.⁵⁸²

<i>Ideen</i> (1800)		BÖSES PRINZIP	Romantische Theorie Neue Mythologie WAHRE GATTUNG Deutschland Mittelalter schön herrlich
<i>Reise nach Frankreich</i> (1802)	THEOLOGISCHE Umfunktionali- sierung des Hässlichen	Frankreich	GÖTTLICHE BEDEUTUNG hell herrliche Form
<i>Europa</i> (1803)	und	dunkel peinlich	Gotik / Schönheit des Styls
<i>Kölner Vorlesungen</i> (1804-1806)	POLITISCHE Umfunktionali- sierung des Hässlichen		Gefühl/Erinnerung Liebe/Erkenntnis Sehnsucht nach dem Unendlichen/Tod
Nach 1808: Wiener Zeit (1808-1818)	und	BLOBE BEGRIFFE	GEISTIGE ANSCHAUUNG schön
Nach 1819: Rom- Reise (1819-1829)	ÄSTHETISCHE- Umfunktionali- sierung des Hässlichen	wahr / wirklich Lateinische Lettern / Schmerz	Deutsche Buchstaben / Streben Romantisch / Christliche Schönheit Calderon GUTES PRINZIP
		Byron erhabene Trostlosigkeit dämonische Begeisterung	Lamartine wahrhaft christlich

⁵⁸² Vgl. KFSÄ II. S. 182.; KFSÄ XVI. S. 269. KFSÄ V. S. 54.

3. Der Diskurs des Hässlichen in Friedrich Schlegels „Lucinde“

Im vorliegenden Kapitel wird ein Versuch unternommen, die Entwicklungsstufen des Diskurses über das Hässliche in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799) zu bestimmen. Im Anschluss an Schlegels Anwendung ästhetisch-poetologischer Kriterien im Roman, bzw. an die Kriterien der „romantischen Poesie“, werden mithilfe der Diskurs- und Erzählanalyse ‚Rezeption‘ und ‚Diskurs des Hässlichen‘ im Roman getrennt untersucht. Während in der frühen Phase sowohl die Epoche als auch ihre kulturellen und literarischen Produkte absichtlich als ‚hässlich‘ bestimmt wurden um die Wiederherstellung des Schönen zu fordern, wurden u. a. in der mittleren durch die ‚mediale Entdifferenzierung‘ dem Begriff des Hässlichen weitere Funktionen verliehen, die am Beispiel seiner Theorie des Romantischen als gemeinsamem Nenner zur ideologischen Rechtfertigung der damaligen politisch-religiösen sowie gesellschaftlichen Machtverhältnisse einer sich zunehmend verschärfenden nationalen Konstitutierung ihren entsprechenden Niederschlag fanden. Die Umsetzung des Hässlichen beim späten Schlegel lässt sich demnach insofern durch die Anbindung seiner Theorie des Romantischen an die Kritik der modernen Kunst und Literatur belegen, als es mit den Begriffen wie u. a. „wahr“, „wirklich“, „dunkel“, „peinlich“, usw. konnotiert bleibt. Obwohl am Beispiel der Rezeption von Schlegels einzigem literarischem Werk das Hässliche erfolgreich ausgestaltet worden zu sein scheint,⁵⁸³ blieb in der bisherigen Forschung unbeantwortet, inwiefern sich am Beispiel der Analyse des Romans zwischen den Kriterien der ‚romantischen Poesie‘ und der in den anderen Texten bzw. Medien umgesetzten Theorie des Romantischen differenzieren lässt.

Es folgt ein Unterkapitel über die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Schlegels Roman, mit einem ersten Einblick in die Genese und die Geltung des Diskurses des Hässlichen in ihm. Es wird sich zeigen, inwiefern die beim frühen Schlegel theoretisch und in seinen *Charakteristiken* praktisch umgesetzten Maßstäbe der „progressiven Universalpoesie“ in den literarischen Diskursivierungsformen des Romans bewährt wurden bzw. inwiefern sie sich von seiner „Theorie des Romantischen“ unterscheiden lassen. Es wird sich nicht zuletzt zeigen, inwiefern sich die im Roman umgesetzte Entkoppelung des Codes der Bilder von der Schrift für die kritische Auseinandersetzung und Analysefähigkeit auf Seiten der Leserschaft als relevant erweist.

⁵⁸³ Vgl. die Tabelle auf S. 91 und die auf S. 126.

3.1. Zur Rezeption von Friedrich Schlegels Roman

In Friedrich Schlegels *Lucinde* lässt sich auf den ersten Blick die ästhetisch-poetologische Versetzung des Hässlichen inhaltlich in der als „unsittlich“ bezeichneten Figurenkonstellation und typographisch in der als „ungestaltet“ etablierten Erzählung durch die erzählerisch-reflexive Darstellungsweise herauszukristallisieren:

Nicht ohne Mühe lassen sich bei diesem Produkt die verschiedenen Empfindungen, die es erregt, so absondern, wie es nötig ist, um noch ein kritisches Wort darüber zu verlieren – zu verlieren; denn die öffentliche Meinung muß es bereits gerichtet haben: dafür bürgt der bekannte Name des Verfassers. Wenn es also nicht mehr darum zu tun sein kann, dem Publikum eine von den unleidlichsten Sünden, [...] zu denunzieren: so gibt es nicht leicht einen anderen Zweck, um dessentwillen man die Langweile und den Ekel, das Erstaunen und die Verachtung, die Scham und die Traurigkeit, womit jeder Leser von gesunden Sinnen diese *Lucinde* von sich wirft, peinlich festhalten müßte, um, was man empfand, gegen sich oder andere zu motivieren. [...] Die Kritik freilich kann bei solchen Schriften nicht treffend sein, ohne die Verfasser zu beleidigen, und sie muss also Verzicht darauf tun, diesen unmittelbar nützlich zu sein.⁵⁸⁴

Obwohl in der als „Mißgeburt“, „Ungeheuer“, „Fragment“ und „Experiment“ bezeichneten *Lucinde* die Theorie des Hässlichen ihren vollkommensten Niederschlag zu finden scheint, indem sie als ein innerhalb der Romantik entstandenes Werk klassifiziert und als „romantisch“ charakterisiert wurde,⁵⁸⁵ haben sich daraus weitere bis heute noch offene Fragen ergeben. Zu diesen Fragen gehört das bereits erwähnte Dilemma der Relevanz des Hässlichen für die „Diskriminierung“ – aus rhetorischer Perspektive betrachtet – und für die von Schlegel vertretene „Würdigung“ – unter literarischen Perspektive.⁵⁸⁶ Letzteres lässt sich auf die Schlussfolgerung zurückführen, dass sich die Rezeptionsgeschichte des Romans in der deutschen Literaturgeschichte angesichts des Fehlens einer umfassenderen diskurs- und erzähltheoretischen Romananalyse nur schwer entziffern lässt.

⁵⁸⁴ Vgl. Die *Lucinde*-Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Mai 1800. Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd. 3. Ebd. 2012. S 45-48.

⁵⁸⁵ Schlegels Roman wurde als „Mißgeburt der Romantik“ bezeichnet. Vgl. Korf H. A.: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. III. *Frühromantik*. 6. Aufl. Leipzig 1964. S. 92. Zitiert nach: Braun C. Ebd. 1999. S. 123.

⁵⁸⁶ Siehe S. 13.

Vor seiner ersten Publikation, Ende 1799, war der Roman bereits in Manuskriptform unter Freunden bekannt. Kurz nach seiner ersten Veröffentlichung erschien eine anonyme *Rezension*, begleitet von den *Vertrauten Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde*, zu deren Autorschaft sich Schleiermacher erst im August 1800 bekannte.⁵⁸⁷ Die Tatsache, dass Schleiermacher zur „Ehrenrettung“ von Schlegels Roman die *Vertrauten Briefe* publizieren ließ,⁵⁸⁸ verweist auf eine Verwandtschaft zwischen der Moralität und dem im Roman dargelegten Modell mit seinem *Reden über die Religion*.⁵⁸⁹ Auch wenn es auf den ersten Blick im Roman um einen für die jeweilige Zeit kontroversen Entwurf einer von mehr oder weniger gleichberechtigten Partnern geführten Ehe zu gehen scheint, lässt sich heute Friedrich Schlegels Roman ohne die damals vorherrschende metaphysische Referenz sowie ohne eine genaue Analyse seiner narrativen Elemente nur schwer analysieren.⁵⁹⁰

Friedrich Schlegel, der während der Entstehungszeit des Romans durch Schleiermacher zu einer Auseinandersetzung mit Fragen der Religion und der Naturphilosophie angeregt worden ist, und der in seinen Texten eine immer schärfere Kritik an Fichte äußerte,⁵⁹¹ war neben der Auseinandersetzung mit religiösen und moralphilosophischen Themen mit der Entwicklung produktionsästhetischer Verfahren beschäftigt, durch welche sich die im *Studium*-Aufsatz fixierte Denkfigur der „ästhetischen Revolution“ erstmals zu verkörpern schien.⁵⁹² Obschon die ersten Pläne zu einem Roman bereits aus den Leipziger Jahren (1791-1793) stammen, ist ein erster Entwurf des Romans erst aus der Dresdner Zeit (1794-1796) überliefert.⁵⁹³

⁵⁸⁷ Vgl. Schleiermacher E. F. D.: *Schriften aus der Berliner Zeit 1800-1802*. Hg. v. G. Meckenstock. Berlin 1988. S. LXX.

⁵⁸⁸ Siehe dazu: E. T. Langer: *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek*. April 1801: Es habe „außer anonymen Verteidigern in periodischen Blättern [es] auch Apologisten gegeben, die sich nicht entblödet, in dicken Büchern und in vollem Ernst die Anpreisung solch einer Mißgeburt zu übernehmen“. Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd.3. Ebd. 2012. S. 52-54.

⁵⁸⁹ *Lucinde* und *Über die Religion* haben eine neue und damals höchst problematische Moralität fundiert, die eine philosophisch-ästhetische Konzeption von Religiosität beinhaltet, die im Konzept der ‚neuen Mythologie‘ zum Ausdruck kommt, und die zerrissene Welt der Moderne durch die Einbildungskraft auf eine Einheit hin orientiert. Vgl. Breuer U. Ebd. 2015. S. 139-165. Hier: 146-47. Siehe dazu auch: Fr. Schlegel an Schleiermacher: Berlin, gegen Ende Juni oder Anfang Juli 1799. KFSa XXIV. S. 295; KFSa II. S. 275.

⁵⁹⁰ Gruber B.: „Nichts weiter als ein Spiel der Farben“. In: B. Gruber/P. Klusmann (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus*. Würzburg 1999. Vgl. Fludernik M. Ebd. S. 75-77; Genette G. *Die Erzählung*. München 1998. S. 117.

⁵⁹¹ Durch Schleiermacher geriet Schlegel unter den Einfluss Spinozas. Vgl. KFSa VIII. LXV. „Fichte soll die Religion angegriffen haben? Wenn das Interesse am Übersinnlichen das Wesen der Religion ist, so ist seine ganze Lehre Religion in Form der Philosophie“. Vgl. KFSa II. *Ideen* (105), S. 265.

⁵⁹² Vgl. KFSa XXIV. S. LI.

⁵⁹³ Vgl. E. Behler. Ebd. 1981. S. 98-124.

Ich denke noch mit Schrecken an den Mismuth und den Zeitverlust, den ich mir im Sommer 94 selbst zuzog, da ich mich hinsetzte an einem Roman und einigen alten philosophisch moralischen Projekten zu erfinden und zu arbeiten. Bey jeder Arbeit muss man einen *äussern Anhalt* haben, ein völlig Gegebnes, wo unser Geist daran hinwandelt, hineinarbeitet, vertieft und bestimmt, tappt und leise fühlt. [...] Es ist eine natürliche Empfindung, was wir in dunkler Form ahndeten mit warmer Gluth, wo sich das Unbestimmte regt wie der schwangere Keim einer werdenden Welt [...] Dadurch kommt in unser Bilden und Weben *Beharrlichkeit*, die dem Künstler und Denker so notwendig ist, [...].⁵⁹⁴

In Dresden, das damals als Zentrum für die Rezeption der klassischen Antike galt, konnte Schlegel die von dem sächsischen Kurfürsten erworbene Sammlung der Mengs'schen Abgüsse in den Gemäldegalerien besuchen sowie die bereits in Leipzig entworfene Grundlage für seine kulturgeschichtlichen Werke zur Literaturgeschichte weiterentwickeln.⁵⁹⁵ Die Skizze des Romans scheint vor allem durch den Eindruck geprägt zu sein, den Caroline Böhmer auf Friedrich Schlegel gemacht hat:

Der Stoff des Romans *zwei Charaktere – als ein Ganzes* – die an sich schön – das *höchste Schöne* sind – alles übrige aus diesen zu folgen, und aus d[er] gegebenen Form des Romans. Der Charakter d[es] Helden – ein Mann, durchgängig gebildet, und bestimmt durch d[en] Enthus.[iasmus] d[es] Guten aus reiner Natur. Die äußere Lage die günstigste für d[ie] Entwicklung dieses Charakters. Er könnte d[en] Schein der Einfalt und der Raserei haben. Zuversicht – Unbewußtsein – Reinheit – Unbefangenheit. [...] Diese Idee könnte sichtbar gemacht werden in einem jugend[lichen] Charakter, oder im *Uebergang von Jugend zur Männlichkeit durch Liebe*, Freundschaft und Weltkenntniß*, und dieses wäre dann zugl.[eich] das Innere d[er] Handlung d[es] Romans. Dieser Uebergang wäre so – Schwelgerischer Genuß der Jugend, eine zarte Beimischung $\upsilon\beta\rho\iota\varsigma$ – Fall, Unglück, Leiden – eigne Erhebung, Festigkeit, Gleichheit, Männlichkeit. – In seinem Charakter eine Reizbarkeit zu Zorn und Indignation, aber nur aus moralischer Veranlassung. – Der Charakter der *Heldin* Enthus.[iasmus] hohe Bildung, ohne Zerstörung der Weiblichkeit. – Ein anderer weibl[icher] Charakter; feine, reiche Bildung und zerstörte Weiblichkeit. –⁵⁹⁶

Wie bereits im *Studium*-Aufsatz zu sehen ist bezieht sich „das höchste Schöne“ auf „das letzte Ziel der modernen Poesie“ bzw. auf „ein Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit“.⁵⁹⁷ Ein anderer Begriff, der bereits in den frühen Schriften Schlegels

⁵⁹⁴ KFSa XXIII. S. 260-261. Fr. Schlegel an A. W. Schlegel: Dresden, Nov 1795. Hervorh. im Original.

⁵⁹⁵ Unter diesen befanden sich der Apollo, die Patroklos-Menelaos-Gruppe, der Laokoon, die Venus Medici, Amor und Psyche und die Venus Calipiga. Vgl. KFSa XXIII. S. XLIII-XLV.

⁵⁹⁶ Vgl. KFSa XVI. S. 252. *Ideen zu einem Roman von 1794*. (232). * Im Original. Meine Hervorhebung außer „Heldin“.

⁵⁹⁷ Vgl. KFSa I. S. 253-4.

besondere Aufmerksamkeit verdient, ist der Begriff „Enthusiasmus“, welcher zusammen mit der Freude und dem des dynamischen Anstoßes – vor dem historischen Hintergrund betrachtet – dem revolutionären Enthusiasmus zu verdanken ist.⁵⁹⁸ Aufgrund dieser früh entworfenen Skizzen lässt sich feststellen, dass Schlegel ursprünglich einen Entwicklungsroman entwerfen wollte. Nach dem *Brief über den Roman* (1800),⁵⁹⁹ wo neben der Entwicklungsgeschichte des Helden u. a. auch die in Schlegels Romandefinition auffindbare Differenzierung zwischen Poesie und Prosa behandelt wird,⁶⁰⁰ sollte dieser „einen sentimental Stoff mit einer fantastischen Form“ verbinden.⁶⁰¹

Der Umstand, dass Schlegels Zeitgenossen im Roman ein Porträt von Schlegels damaliger Partnerin Dorothea Veit (1764-1838) zu erkennen glaubten, die sich im Januar 1799 von ihrem Ehemann Simon Veit scheiden ließ und bis 1804 unverheiratet blieb,⁶⁰² hat dazu beigetragen, dass man den Roman „von immoralischer Fülle überhäuft“ fand.⁶⁰³ Es war also die real-kontingente Dimension, die entscheidend dazu beitrug, dass bei seiner ersten Aufnahme Schlegels Roman zu einer „unerschöpfliche[n] Fundgrube von Unsinn“ erklärt wurde.⁶⁰⁴

[...] *True nonsense puzzles more than wit.* Schlegel wollte offenbar Richter und Heinse verbinden. Er nahm von jenem das *Geschmacklose und Überspannte*, von diesem das *Schmutzige* und wird durch das *schöne Produkt* die Meinung nicht wiederlegen, die man sich in Berlin ins Ohr raunt: er sei dem Wahnsinn nahe. Sein Verhältnis mit der buckligen, schielenden, rothaarigen Jüdin Veit kennen Sie. Es gibt ein ganz eigenes Interesse, sich diese Fee Magotine in alle die schlüpfrigen Situationen zu denken, die er so *con amore* malt.⁶⁰⁵

Auch wenn Schlegel den Roman nicht mehr nachdrucken ließ, hatte bereits die erste Auflage massive Folgen für ihn. Bis heute ist der Roman als biographischer

⁵⁹⁸ Siehe dazu: Deubel V. 1973. Ebd. S. 64.; 145-154. Siehe dazu: Weiland W.: *Der junge F. Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik*. Stuttgart u. a. 1968.

⁵⁹⁹ KFSa II. S. 329.

⁶⁰⁰ KFSa II. S. 335. Im Brief wird der Roman nicht der epischen Gattung zugeordnet, weil er dem objektiven Wesen des Epischen entgegengesetzt ist. Siehe dazu auch KFSa XI, S. 48.

⁶⁰¹ Vgl. KFSa II. S. 333. Deubel V. Ebd. 1973. S. 103.

⁶⁰² Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen* Bd.1. Ebd. 2012 S. 11-12. Vgl. Jean Paul an Emilie und K. L. von Knebel, Weimar Jul 1799. S. 212. Siehe auch: Böttiger an J. Hammer, Weimar Okt 1799. S. 229. Dorothea Veit an Schleiermacher, 8. April 1799. In: W. Dilthey (Hg.): *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen*. Bd. 3. Berlin 1861. S. 111. Vgl. Kaminski 2001. S. 108-111.

⁶⁰³ Eichner H. Ebd. S. 87.

⁶⁰⁴ Merkel an Böttiger, Jun 1799. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd.1. Ebd. 2012. S. 205.

⁶⁰⁵ Ebd. Meine Hervorh. Außer „con amore“.

Schlüsseltext Friedrich Schlegels interpretiert worden, vor allem wegen des auf den *Prolog* folgenden Untertitels *Bekenntnisse eines Ungeschickten*.⁶⁰⁶ Wie Caroline Schlegel beobachtete: Der Roman „hätte nicht gedruckt werden müssen, nämlich in der Gegenwart nicht“.⁶⁰⁷ Über zehn Jahre nach Schlegels Tod erschien der Roman wieder und wurde zu einem „Bestseller“.⁶⁰⁸

Während Schleiermachers *Briefe* auf eine „Erhellung“ der sittlichen Qualität des Roman zielten, wurde kurz darauf die im Roman thematisierte „Einheit von Geist und Leib“ sowie die „Emanzipation des Fleisches“ von den Vertretern des Jungen Deutschland in Anspruch genommen.⁶⁰⁹ In dem von Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer erfassten Manifest *Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze* (1839/40) wurde Friedrich Schlegels „Doktrin von Liebe“ nicht nur vorgeworfen, dass sie sich auf keine „gewöhnlichen sozialen Verhältnisse beziehe“, sondern auch, dass sie eine „tierische Paarung“ propagiere.⁶¹⁰ Für Hermann Hettner (1821-1882) galt der Roman ebenfalls als „mißlungen“.⁶¹¹

Die Kritik des 19. Jahrhunderts lässt sich zusammenfassend mit dem 1870 von Wilhelm Dilthey (1833-1911) geprägten Ausdruck wiedergeben, der den Roman als „kleines Ungeheuer“ bewertet hatte.⁶¹² Noch 1899 wurde der Roman von Rudolf Haym als „ästhetischer“ und „moralischer Frevel“ bezeichnet⁶¹³ und im Werk Richarda Huchs (1864-1947) wurde er als „Mißgeburt“ etikettiert.⁶¹⁴ Im Unterschied zu Paul Kluckhohn (1886-1957), der bemüht war, die *Lucinde* in umfassendere Zusammenhänge des 18. Jahrhunderts einzuordnen, bestand für Huch das Unbegreiflichste des Romans darin, dass dieser als ein „Lehrbuch der Liebe“ gelten sollte.⁶¹⁵

Im letzten Jahrhundert haben sich dann die Neuinterpretationen des Romans auf

⁶⁰⁶ Kaminski (2001); De Mazza (1999).

⁶⁰⁷ Caroline an L. F. Huber, Jena Nov 1799. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd.1. Ebd. 2012. S. 247. Siehe auch: Böttiger an Nicolai: Feb. 1801. Ebd. 368; Franz Horn: *Die Eumeniden oder Noten zum Text des Zeitalters*. Zürich 1801. Ebd. S. 411.

⁶⁰⁸ Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen* Bd.1. Einleitung. 2012.

⁶⁰⁹ Vgl. Schleiermacher E. F. D. Ebd.: In: Meckenstock G. (Hg.) 1988. S. LIII. 1835 ließ der Stimmführer der Jungdeutschen Bewegung, Karl Gutzkow (1811-1878), eine weitere Auflage des Romans publizieren.

⁶¹⁰ Vgl. Behler E.: *Friedrich Schlegel: Lucinde* (1799). Ebd. 1981. S. 106. Vgl. Echtermeyer T., Ruge A.: *Der Protestantismus und die Romantik*. Hildesheim 1972. S. 43-48.

⁶¹¹ Vgl. Hettner H. (Hg.): *Literaturgeschichte der Goethezeit*. (Hg.) Anderegg J. München 1970.

⁶¹² Vgl. Dilthey W.: *Leben Schleiermachers*. Berlin 1870. S. 492.

⁶¹³ Vgl. Haym R.: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin 1906. S. 501.

⁶¹⁴ Vgl. Huch R.: *Die Romantik: Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*. Tübingen 1951. S. 277-80.

⁶¹⁵ Vgl. Kluckhohn P.: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. Tübingen 1966. S. 359.

Untersuchungen seiner Struktur konzentriert.⁶¹⁶ Dazu gehört einerseits Karl Konrad Polheims (1883-1967) Arabesken-Paradigma⁶¹⁷ und andererseits Hans Eichners (1921-2009) Versuch, die Analyse mit dessen Anlage zu verknüpfen:

Schlegels Thema war ja keine Liebesgeschichte, sondern *ein Zustand*, zu dessen Wesen die Unwandelbarkeit gehört; – kein äußerlicher Vorgang, der erzählt, d. h. chronologisch entfaltet werden konnte, sondern etwas *rein Innerliches*, das in immer wieder erneuten Ansätzen und Vorstößen gleichsam eingekreist werden mußte.⁶¹⁸

Der im größten Teil des 20. Jahrhunderts als „ästhetisches Experiment“⁶¹⁹ aufgefasste Roman ist immer wieder zu einer Provokation für emanzipatorisches Beziehungsdenken deklariert worden und erfuhr dadurch neues Interesse. Im Zuge der Frauen- und Emanzipationsbewegung der 1970er und 1980er Jahre hat er beispielsweise eine Neuauflage als Taschenbuch erfahren. Auf die Rolle der Verknüpfung des „Empirischen“ mit der „Welt der Ideen“ wurde von Seiten geistesgeschichtlicher Interpretationen hingedeutet, die als Rechtfertigungen gegenüber moralistischer Polemik verstanden werden können.⁶²⁰ Diese Verknüpfung, die als „Verklärung“ bezeichnet wurde, ist von großer Bedeutung vor allem in den Reflexionen über die „richtige“ Aufnahme des Romans, als dessen einzig adäquater Leser sich die Titelfigur erweisen sollte.⁶²¹ Die Bemühungen um die Strukturanalyse lassen sich andererseits als Rehabilitierungsversuch verstehen.⁶²² Josef Körner (1921), und Hans Eichner (1962) sind sich darin einig, dass Schlegel mit seinem Roman das einzulösen versuchte, was er für den Roman der Moderne postuliert hatte, der seinerseits als selbstreflexive Prosa

⁶¹⁶ „Der Leser hat das Gefühl, das jedes Stück seinen bestimmten Platz hat und zu den anderen Stücken in einem äußeren und oft auch inneren Verhältnis steht“. Vgl. Paulsen W.: „Friedrich Schlegels Lucinde als Roman“. In: *The Germanic Review* 21 (1946) S. 173-190.

⁶¹⁷ Die Auffassung des Romans als „Arabeske“ hat Polheim unter Bezug auf den *Brief über den Roman* in die Forschung eingeführt; die Vokabel erscheint aber in der *Lucinde* nicht. Vgl. Polheim K. K.: „Friedrich Schlegels Lucinde“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1970) S. 61-89.; Siehe auch: Polheim K. K.: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus F. Schlegels Poetik*. 1966. Vgl. Deubel V. 1973. S. 150.

⁶¹⁸ Meine Hervorhebung. KFSa V. S. XXXVI. Vgl. Eichner H. (Hg.): „Neues aus Fr. Schlegels Nachlaß“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 3. Stuttgart 1959. S. 218-243.

⁶¹⁹ Verglichen mit anderen literarischen Werken war Schlegels Roman laut Gerhard Schulz „am bewusstesten und absichtlichsten ein ästhetisches Experiment“. Vgl. Schulz G.: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. I. Das Zeitalter der Fr. Revolution 1789-1806. München 1983. S. 411.

⁶²⁰ Stelzmann R.: „Goethe, Friedrich Schlegel und Schleiermacher. Eine verhüllte Kritik am Walpurgisnachtstraum“. In: *Herrigs Archiv*. 1967. S. 195-203. Zitiert nach: Deubel V. Ebd. S. 147.

⁶²¹ Siehe Deubel V. Ebd. 1973.

⁶²² Diese Wendung wurde bereits von Wolfgang Paulsen (1946) markiert, der erstmals auf die Parallelismen und die thematischen Verknüpfungen hingewiesen hat. Vgl. KFSa V. XXXV-XLVI; Polheim 1969, S. 68 f.; Engel 1993. S. 420. Der formale Aspekt wird unter den Begriffen der „Struktur“ und „Komposition“ erschlossen. Vgl. Schulz G. Ebd. 1983. S. 411.

Deutungsanstrengungen von Seiten des Lesers erfordert.⁶²³ Das folgende Zitat Benjamins (1920) fasst die Position dieser Gruppierung zusammen:

Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form. [...] Die Form ist also der gegenständliche Ausdruck der dem Werk eigenen Reflexion, welche sein Wesen bildet. Sie ist Möglichkeit der Reflexion in dem Werke, sie liegt ihm also *a priori* als ein Daseinsprinzip zugrunde; Durch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion.⁶²⁴

Der Roman wird andererseits als Grund für eine Bewegung interpretiert, in der sich Poesie und Welt progressiv durchdringen und in der die Verbindung zwischen den Figuren als Aktualisierung eines Ideals menschlicher Beziehungen sowie als Antizipation eines neuen Weltzustandes verstanden. Während die Annäherung von ästhetischer und politischer Dimension von Ernst Behler (1980) positiv eingeschätzt wurde, kritisieren Gert Mattenklott (1977) und Bernd Bräutigam (1986) Schlegels narrative Entscheidung, konkrete Wirklichkeit aus dem Roman auszuklammern. Schließlich wiesen verschiedene Interpreten darauf hin, dass die im Roman thematisierte Verbindung eine polemische Sicht gegenüber den zeitgenössischen Konventionen etabliert, wobei die Frau als gleichberechtigtes Wesen neben dem Mann begriffen wird. Zusammen mit dem Roman haben sowohl die *Fragmente* als auch weitere Schriften Schlegels die feministische Literaturwissenschaft zu weiteren Auseinandersetzungen provoziert, deren Ergebnisse eine Revision des emanzipatorischen Geschlechterverständnisses erforderlich gemacht haben. Die Meinungen dieser Gruppierung teilen sich in zwei verschiedene Ansichten: Auf der einen Seite befinden sich diejenigen, die die Einstellung der „scheinbaren Gleichberechtigung“ vertreten und auf der anderen diejenigen, die die These der „prekären gesellschaftlichen Position der Frauen“ ins Feld führen.⁶²⁵

Wie bereits dargelegt, wurde der Roman im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte immer wieder als „ästhetische Missgeburt“ bezeichnet. Auch wenn in den letzten Jahren

⁶²³ Vgl. Körner J.: *Neues von Dichter der Lucinde*. In: Preußische Jahrbücher Bd. 183 (1921). S. 309; Schlegel F.: *Literary Notebooks 1797-1801*. Eichner H. (Hg.) London 1957.

⁶²⁴ Benjamin W.: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Ebd. S. 63. Die Aufgabe der Abhandlung Benjamins besteht darin, die Tragweite folgender Einstellung zu bestimmen: „Die Idee der Kunst als eines Mediums schafft zum ersten Mal die Möglichkeit eines undogmatischen oder freien Formalismus, [...]. Die frühromantische Theorie begründet die Geltung der Formen unabhängig vom Ideal der Gebilde“.

⁶²⁵ Vgl. KFSA V. XXII-XXIX; Behler E. 1981, S. 118; Bobsin 1994, S. 167-207 und andererseits Becker-Cantarino 1976/77; Weigel S. 1988.

zunehmend Gewicht auf seine formale und sprachliche Faktur gelegt wird,⁶²⁶ hat in der bisherigen Rezeption die real-kontingente Dimension des Autors eine überwiegende Rolle gespielt. Inwiefern sich der Diskurs des Hässlichen bei Friedrich Schlegel von dessen Rezeption unterscheiden lässt, wird sich angesichts der diskurs- und erzähltheoretischen Analyse herausstellen.⁶²⁷

3.1.1. Der Roman als Ereignis

Da sich ein auf Vieldeutigkeit hin konzipiertes Werk wie Friedrich Schlegels Roman einer traditionellen interpretativen Verfahrensweise in wesentlichen Aspekten entzieht,⁶²⁸ wird im Folgenden ein Versuch unternommen, den Roman sowohl als Ereignis als auch als selbstregulierendes Zeichensystem zu verstehen,⁶²⁹ aufgrund dessen er als literarischer Text in seiner Einzigartigkeit rekonstruiert werden kann.

Nach einem Einblick in die historisch-situative Dimension, in welcher er als „Unroman“⁶³⁰ rezipiert wurde, sowie in die in ihm umgesetzten Diskursivierungsformen, werden sich mehrere Ebenen unterscheiden lassen, aufgrund denen die im Roman allegorisch angelegte *Diskursivität* erstmals sichtbar gemacht wird.⁶³¹

Um 1800 führte sowohl die Ausweitung des Buchmarktes als auch die Extensivierung der Lektüre zu einem tiefgreifenden Wandel: Wenn einerseits das Interesse an Romanfiktionen als Teil von Aufklärungsprozessen eines Publikums hinter der Bestimmung des Romans als einem in sich selbst vollendeten Kunstwerk immer mehr zu verschwinden schien, begannen um die selbe Zeit einige Schriftsteller Texte zu produzieren, die hauptsächlich für Unterhaltungszwecke sowie für die bloße

⁶²⁶ Siehe dazu u. a. Braun C.: *Divergentes Bewusstsein: Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1999. S. 122. „Die *Lucinde* ist ein Prosatext der von Liebe spricht, aber keine Liebesgeschichte erzählt.“

⁶²⁷ Siehe: KFSa V. XXXV-XLVI; Polheim 1969, 68 f.; Engel 1993, 420. – die sich auf die Anlage der *Lucinde* fokussieren. Vgl. Schulz G. 1983, S. 411.

⁶²⁸ Siehe u. a. die Ansätze zu den leseorientierten Medien, nach welchen in der Fixierung der traditionellen Literaturwissenschaft auf die Interpretation literarischer Texte eine Beschränkung gesehen wird. Vgl. Anz T.: *Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. III. Bd. Stuttgart 2007. S. 334.

⁶²⁹ Siehe mehr dazu: Bogdal K.-M. Ebd. 1999. S. 11.

⁶³⁰ Vgl. KFSa XXIV. S. 240.

⁶³¹ Vgl. Bogdal K.-M. Ebd. 1999. S. 27.

Befriedigung von Leserbedürfnisse verfasst wurden.⁶³² Im Vergleich zu diesen Tendenzen ist Schlegels Roman gegenüber dem skizzierten Transformationsprozess vor dem Hintergrund einer Autonomisierung schriftlicher Kommunikation bzw. einer Emanzipation des literarischen Diskurses zu verstehen. Wie bereits gezeigt, ist seit seiner ersten Veröffentlichung der Roman von den meisten Zeitgenossen wegen seiner „monströsen Form“ und aufgrund seiner „skandalösen Stoffes“ scharf kritisiert worden.⁶³³

Die zur damaligen Zeit überwiegenden Normen der gesellschaftlichen Verhältnisse waren von einer Struktur geprägt, in welcher das Verhältnis zwischen Mann und Frau kaum durch erotische Zuneigung charakterisiert und dazu noch weniger als „wahrhaft“ dargestellt werden durfte.⁶³⁴ Erst im Zusammenhang mit der Herausbildung der Kleinfamilie begann ein Wandel in den kulturellen Praktiken, nach welchem u. a. auch die geschlechtliche Zuneigung als Voraussetzung einer „glücklichen Ehe“ galt.⁶³⁵ Bevor sich die Ehe zu einer Verbindung auf der Grundlage gegenseitiger körperlicher, erotischer und geistiger Zuneigung zu wandeln schien, bestand dieser Wandelprozess in einem sich weiterhin verstärkenden staatlichen Zugriff auf die Regelung der Ehe nach dem Maßstab der Nützlichkeit sowie in einer zunehmenden Loslösung des Eherechts von religiösen Grundlagen.⁶³⁶ Das Gemeinschaftsleben wurde diesbezüglich nicht nur für gesellschaftliches Interesse und den „sinnlichen Egoismus“ „unfreier Menschen“ umfunktionalisiert, sondern im Anschluss daran führten die gesellschaftlichen Verhältnisse zu einer neuartigen „Entfremdung“.⁶³⁷ Eine der ersten Ursachen dafür bestand in der Rolle des Hausvaterideals, mit welchem die bürgerliche männliche

⁶³² Zu den letzteren gehören u. a. Gottlob Heinrich Heinse, der um 1800 mehr als 20 Romane in ca. fünfzig Bände verfasste und Christian August Vulpius, der um dieselbe Zeit ca. sechzig Romane und Erzählungen produzierte. Vgl. Müller-Fraureuth C.: *Die Ritter- u. Räuberromane*. Halle 1894. Siehe auch: Kremer D. Ebd. 2006. S. 32-33.

⁶³³ Siehe Hier 2. 1. Vgl. Dehrmann M.-G.: „Literarische Werke“. In: Endres J. (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 171-178. Hier. S. 172. Vgl. Behler E.: „Friedrich Schlegel: Lucinde (1799)“. In: P. M. Lützelner (Hg.): *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1981, S. 102.

⁶³⁴ Siehe: Kiesel/Münch 1977. Ebd. S. 65.

⁶³⁵ Die restaurative Anschauung des frühen 19. Jahrhunderts trat bald wieder für die „Unauflöslichkeit der Ehe“ ein, wobei diese ‚zersetzenden‘ Ideen zugunsten einer strengen Auffassung von Liebe und Ehe eliminiert wurden. Vgl. Kiesel/Münch. 1977. S. 66.

⁶³⁶ Vgl. Bobsin J.: *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe*. Tübingen 1994. S. 29. Siehe auch: Kremer D. Ebd. 2006. S. 32-33.

⁶³⁷ Ebd. S. 170.

Identität verbunden wurde sowie in der anschließenden Trennung des Arbeitsbereichs vom Wohnbereich.⁶³⁸

Die im Roman „nur auf Liebe“ basierende Beziehung konnte die damalige Ordnung insofern in Frage stellen, als sie zum einen durch keine zivilrechtliche Anerkennung legitimiert war, und zum anderen, weil in ihr eine außerhalb der vorgegebenen Strukturen entstandene Figurenkonstellation thematisiert wurde: „Es ist Ehe, ewige Einheit und Verbindung unserer Geister, nicht bloß für das was wir diese oder jene Welt nennen, sondern für die eine wahre, unteilbare, namenlose, unendliche Welt, für unser ganzes ewiges Sein und Leben“.⁶³⁹ Nicht zufällig wurde die Zeremonie der Eheschließung in Schlegels Notizen *Zum Roman* als „hässliches Opfer“ bezeichnet.⁶⁴⁰ Die im Roman nur angedeutete ‚häusliche Geselligkeit‘, die den idyllisch-sentimentalen Bestandteil des modernen Familienlebens verkörperte, schien damals tatsächlich überholt zu sein.⁶⁴¹

In einer ersten Phase der Niederschrift hatte Schlegel beschlossen, dass „die Liebe“ eine „intellektuelle Anschauung des Lebens“ sei, weil nur „in ihr die Schönheit der Welt“ sichtbar werden könne.⁶⁴² Sowohl die gesellschaftlichen Gewohnheiten als auch die jeweiligen zwischenmenschlichen Beziehungen wurden zur Zeit der Niederschrift weiterhin am gleichen Maßstab gemessen, der bereits in Schlegels literaturtheoretischen bzw. -kritischen Schriften theoretisch fixiert und in den *Charakteristiken* praktisch angewandt wurde.⁶⁴³ Zwar war, wie gesehen, nicht das „Romantische“ welches in Friedrich Schlegels Diskurs erstmals in Verbindung mit der „Liebe bei den Modernen“ gesetzt wurde, sondern das im Anschluss an die Lage der Frau und die in die „Männlichkeit und die Weiblichkeit“ getrennten gesellschaftlichen Verhältnisse auftauchende Hässliche.⁶⁴⁴

⁶³⁸ Vgl. Kiesel/Münch 1977. S. 62; 66. Vgl. Prokop U.: *Die Illusion vom Großen Paar. I Weibliche Lebensentwürfe im deutschen Bildungsbürgertum: 1750-1770*. S. 117.

⁶³⁹ Vgl. KFSa V. S. 11.

⁶⁴⁰ KFSa XVI. S. 222.

⁶⁴¹ Vgl. Schlegels *Über die Philosophie* wo u. a. auch von der praktischen Bedeutung der Philosophie für das Leben die Rede ist: „Nicht die Bestimmung der Frauen, sondern ihre Natur und Lage ist häuslich“. KFSa VIII. S. 43.

⁶⁴² Die Kritik der „Geschlechtsverschiedenheit“, die nach Schlegels Humanitätsauffassung „nur eine Äußerlichkeit des Daseins und nichts weiter als eine recht gute Einrichtung der Natur“ sein sollte, wird von Schlegel bis zum Erscheinen der *Lucinde* vertreten. Vgl. *Zum Roman 1798*. KFSa XVI. S. 218.

⁶⁴³ Vgl. Ebd. Im Fr. 233 von 1798 heißt es: „Die Religion ist meistens nur ein Supplement oder gar ein Surrogat der Bildung, und nichts ist religiös in strengem Sinne, was nicht ein Produkt der Freiheit ist. Man kann also sagen: Je freier, je religiöser; und je mehr Bildung je weniger Religion“. KFSa II. S. 203.

⁶⁴⁴ Zum Zeitpunkt der Romanentstehung war von einer Heirat zwischen Dorothea und Friedrich noch nicht die Rede. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 136. Vgl. Dorothea Veit an Schleiermacher. 8. April 1799. In: W. Dilthey. (Hg.): *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen*. Bd. 3. Berlin 1861. S. 111. Vgl.

Die für Schlegel „verhaßte“ Ansicht der öffentlich-anerkannten Zeremonie der Eheschließung wurde erstmals von Fichte formuliert, der die Ehe nicht nur als juristische, sondern als eine natürliche und moralische Gemeinschaft bestimmte. Im Gegensatz zu Hegel, für den die „sinnliche Hingebung“ kaum als Beweis der Liebe gelten durfte, reagierte Fichte eher positiv auf den Roman.⁶⁴⁵ In ihm konnte Fichte wichtige Überlegungen seiner Philosophie dargestellt finden, die sich mit den Begriffen der „Wechselwirkung“ und der „Wechselbestimmung“ zusammenfassen lassen.⁶⁴⁶ „Wenn man sich so liebt wie wir, kehrt auch die Natur im Menschen wieder zu ihrer ursprünglichen Göttlichkeit zurück.“⁶⁴⁷

Im Vergleich mit den früheren Aufsätzen fand sich in Schlegels Roman eine Darstellung dessen, was vorher als das „unendlich Entgegengesetzte“ erschienen war, d. h. die in der Menschheit auffindbare „Gottheit“ und „Tierheit“ in harmonischer Zusammensetzung.⁶⁴⁸

Im Zusammenhang mit dem gesellschaftlich-ökonomischen Wandelprozess lässt sich das auf der thematischen Ebene dargestellte und von Schlegel beanspruchte „harmonische Ganze“ am Beispiel der Allegorisierung der erotischen Beziehung zwischen den Protagonisten identifizieren, wobei die Erotik bei der Frau dem Naturzustand zugeschrieben wird, während sie beim Mann erst nach einem Bildungsprozess erreicht werden kann.⁶⁴⁹ Auf derselben Ebene profilierte sich die aus den früheren Aufsätzen bekannte Wechselwirkung von „Freiheit“ und „Natur“, deren Resultat als „Bildung oder Entwicklung der Freiheit“ bestimmt wurde.⁶⁵⁰

Schleiermacher. E. D. F. Ebd. 1988. S. L. Vgl. Schleiermacher an Henriette Herz am 10. April 1799: In: *Aus Schleiermacher's Leben*. I Bd. S. 222. KFSa XXV.

⁶⁴⁵ Vgl. KFSa XVIII. Siehe dazu: J. G. Fichte: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Lauth/H. Gliwitzky (Hg.). Stuttgart-Bad Cannstatt 1973. Bd. III. 4., S. 67. Vgl. Hegel G. W. F.: *Jubiläumsausgabe in 20 Bänden* Glockner (Hg.) Stuttgart 1928. XIII. S. 108.

⁶⁴⁶ Vgl. Fichte J. G.: *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre*. Jena 1796. Vgl. KFSa XVI. S. 218 „Mädchen müssten verführt werden; eine Hochzeit ist ein hässliches Opfer“.

⁶⁴⁷ KFSa V. S. 67. D. h. „die ehemalige Göttlichkeit der Griechischen Dichtkunst“. Vgl. KFSa I. S. 285.

⁶⁴⁸ KFSa I. S. 230. „die Menschheit sei eine zwitterhafte Spielart, eine zweideutige Mischung der Gottheit und der Tierheit.“

⁶⁴⁹ Vgl. Bataille G.: *Erotik*. München 1994. S. 31; S. 33.

⁶⁵⁰ KFSa I, S. 227. „Nicht der Haß, wie die Weisen sagen, sondern die Liebe trennt die Wesen und bildet die Welt und nur in ihrem Licht kann man diese finden und schauen“. KFSa V. S. 61. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 85-86. Siehe auch: Heinrich G.: „Autonomie der Liebe? Frühromantische Liebesauffassungen“. In: *Neue deutsche Literatur 28* (1980). S. 83-110. Hier: S. 106.

3.1.2. Der Roman als selbstregulierendes Zeichensystem

Obwohl auf den ersten Blick die Etablierung von Schlegels Roman als „Gipfel moderner Uniform und Unnatur“⁶⁵¹ vor allem von den sozialen und weniger von den sprachlich-temporalen Regelhaftigkeiten her gerechtfertigt zu sein scheint, lässt sich seine „wahrscheinliche“ Darstellung auf eine bestimmte, von Friedrich Schlegel umgesetzte narrativ-technische Wahl zurückführen.⁶⁵²

Dass literarische Texte ihren Lesern spezifische Verhaltensweisen vermitteln sollten, gehörte zum Inbegriff damaliger Öffentlichkeit, die sich im deutschsprachigen Raum bis in die Spätaufklärung der neunziger Jahre durch Geschichtenerzählen konstituieren sollte.⁶⁵³ Die Verpflichtung der literarischen Darstellung des Romans auf Historie setzte ein in der zweiten Jahrhunderthälfte geschärftes Bewusstsein der Historizität voraus, welches sich in geschichtsphilosophischen Entwürfen und der Etablierung einer an historischer Empirie orientierten Geschichtsschreibung manifestiert hatte.⁶⁵⁴ Um die selbe Zeit wurde durch Denis Diderot (1713-1784) und Laurence Sterne (1713-1768) in Frankreich und England die Verlässlichkeit des Romanerzählers explizit demontiert.⁶⁵⁵ Seitdem der Rede-Schreib-Vorgang zum Gegenstand des Romanerzählens⁶⁵⁶ gemacht worden war, und dadurch weitere textuelle Ebenen eröffnet wurden,⁶⁵⁷ konnte von einer die literarische Öffentlichkeit gewährleistenden Homogenität der Aufklärungsbewegung nur noch schwer die Rede sein.⁶⁵⁸

Eher als eine in Praxis umgesetzte Theorie, lässt sich auf den ersten Blick die Eröffnung von weiteren Ebenen auch im Roman Friedrich Schlegels als ein ästhetisch-zweckfreies Spiel etikettieren. Wie aber durch die Typographie und die bereits am Anfang des

⁶⁵¹ Eichner H. Ebd. I. 2012. Schiller an Goethe. Jena: Jul 1799. S. 212.

⁶⁵² Vgl. *Zur Lucinde*. KFSa XVI, S. 291. Vgl. *Briefe aus der Frühromantik*. Schmidt E. (Hg.) Leipzig 1913. Bd. I. S. 505, 527, 529. Vgl. Schleiermacher E. F. D. Ebd. 1988. S. LXX.

⁶⁵³ Adolf Freiherr von Knigge sah die Funktion des Geschichtenerzählens darin, durch die Präsentation von „Scenen, Handlungen aus dem bürgerlichen Leben“ „gesunde practische Wahrheiten“ zu verbreiten. Vgl. Knigge A. F.: *Ueber Schriftsteller und Schriftstellerey*. Hannover 1793. S. 206. Zitiert nach Schulte-Sasse J. Ebd. 1980. S. 93.

⁶⁵⁴ Siehe dazu: Schmidt, Thomas E.: *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans*. Tübingen 1989. S. 229.

⁶⁵⁵ Henriette Mendelssohn an A.W. Schlegel: März 1799: „Sie hätten nur sehen wollten, wie er [Schlegel] zur Vorbereitung alle möglichen englischen Romane [...] gelesen“. Eichner H. Ebd. I. 2012. S. 185.

⁶⁵⁶ Siehe dazu: Dubost J.-P.: „Erzählen/Beschreiben“. In: *Dictionary of Untranslatables*. Princeton 2004. S. 287-291.

⁶⁵⁷ Es handelt sich um die narrative Metalepse, ein Begriff, der ursprünglich von Genette G. eingeführt wurde. Siehe dazu: Genette G.: *Die Erzählung*. 1989. S. 167-69. Vgl. Mazza, de, M.: *Der verfasste Körper: Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik*. Freiburg 1999. S. 230.

⁶⁵⁸ Vgl. Lindner B. Ebd. 1980. S. 275.

Romans eingeschaltete Paratextualität der Erstausgabe belegt wird, bietet sich in seinem Roman die Möglichkeit von deren Entschlüsselung an. So wird z. B. der Übergang von Handlung in Erzählung von selbstreflexiven Überlegungen des Erzählers in Form von Eingriffen des vorgeschobenen Autors begleitet, die bereits beim frühen Schlegel als „Parekbasen“ im Zusammenhang mit der griechischen Komödie bestimmt worden sind.⁶⁵⁹

Die Tatsache, dass der Autor die „Fähigkeit zur Selbstkommentierung“ erkennen lässt, wurde einerseits zum Programm Friedrich Schlegels erklärt,⁶⁶⁰ das im Konzept einer selbstreflexiven Literatur theoretisch begründet und auf ‚nachromantische Texte‘ ausgeweitet wurde.⁶⁶¹ Andererseits wurde hervorgehoben, dass durch diese Technik das „Böse“ zum Objekt der Kunst geworden sei, indem es in eine virtuelle Struktur bzw. die „Struktur der literarischen Phantasie“⁶⁶² eingelagert worden sei, in welcher „die alten Oppositionen außer Kraft gesetzt“ wären⁶⁶³ und, nicht zuletzt, in der das System durch seine Widersprüche absichtlich zerlegt würde.⁶⁶⁴ Schließlich wurde diese Technik als Kompensationsmechanismus angesichts des sozioökonomischen sowie mentalitätsgeschichtlichen Wandels der damaligen Zeit interpretiert, der seine Eckpfeiler in einer „wachsenden Differenzierung des Selbst- und Sozialbezugs, in der Steigerung kommunikativer Möglichkeiten und der Ausbildung eines historischen Bewusstseins“ hatte.⁶⁶⁵

Dass sich diese Technik aus der Differenz zwischen einer subjektiven Auffassung dieses Wandels sowie einem objektiven Gang der Geschichte in die neuen Erzählstrategien übersetzen lässt, wird von den „formal virtuosen Gestaltungen“ belegt, in welchen die Erfahrungsbedingungen zeitlich beschleunigter kultureller

⁶⁵⁹ Vgl. KFSa II. S. 206. (244) KFSa XXIII, S. 162. Fr. Schlegel an A. W. Schlegel: Leipzig, 11. Dez 1793: „Aristophanes als Muster der Sittlichkeit der komischen Poesie“.

⁶⁶⁰ Vgl. Körner J.: Ebd. 1921 S. 309; Schlegel F.: *Literary Notebooks 1797-1801*. (Hg.) von Eichner H., London 1957. Vgl. Benjamin W. Ebd. S. 63.

⁶⁶¹ Vgl. Strohschneider-Kohrs I. Ebd. 1977. S. 20.

⁶⁶² Vgl. Alt P.-A.: *Ästhetik des Bösen*. München 2010. S. 294.

⁶⁶³ Menninghaus behauptet, dass die ästhetische Dimension des Bösen nur schwerlich von der psychologischen Fundierung gelöst werden kann. Siehe dazu: Menninghaus W.: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M. 2002. S. 195.

⁶⁶⁴ „Ihre Technik der Introspektion verwandelt das Böse zum Objekt der Kunst, indem sie es in eine ästhetische Struktur einlagert, in der die alten Oppositionen außer Kraft gesetzt sind. Damit überschreitet die Poetik des <Choquanten> die philosophische Systematik, die das Böse als defizitäre Version des Guten bestimmt“. Vgl. Alt, P.-A. Ebd. 2010. S. 216. Außerhalb des Diskurses herrscht laut Zimmermann das „böse Prinzip“. Vgl. Zimmermann, Harm-Peer: *Ästhetische Aufklärung: zur Revision der Romantik in volkswissenschaftlicher Absicht*. Würzburg 2001. S. 237.

⁶⁶⁵ Vgl. Kremer D. Ebd. 2006. S. 6. Siehe dazu: Deubel V. Ebd. 1973. S. 65. Bei Deubel ist die Rede von einer „Kompensation einer gesellschaftlichen Isolierung“.

Transformation zum „Perspektivismus des historischen Bewusstseins“⁶⁶⁶ bzw. zur narrativen Anachronie und textuellen Wiedergabe temporaler Dynamisierung innerhalb der Narration führen.⁶⁶⁷ Diese technischen Aspekte werden „Formen von Dissonanz“ bzw. von temporaler Ungleichheit zwischen der ‚erzählten Geschichte‘ und dem ‚(meta-)narrativen Diskurs‘ genannt.⁶⁶⁸

Die von Friedrich Schlegel im Roman eingesetzten narrativ-technischen Mittel, wie z. B. die vom Protagonisten-Erzähler „gedachten“ und in der Briefform als „wahrhaft“ transponierten Situationen, offenbaren weitere Erzählebenen, die sich thematisch je nach angeblicher Unfähigkeit des Protagonisten-Erzählers, die eigene Geschichte *diskursiv* vermitteln zu können, und gleichzeitig auf graphisch-textueller Ebene mimetisch widerspiegeln.⁶⁶⁹

Durch eine ins Literarische transformierte Reflexion tauchen in Schlegels Roman die Bedingungen der Entstehungsmöglichkeit von Poesie unter bestimmten prosaischen Verhältnissen in zweifacher Hinsicht auf: Durch das narrative Hervorrufen einer auf Illusion beruhenden Wirklichkeit lässt sich zugleich die Mimesis-Illusion des Protagonisten-Erzählers legitimieren.⁶⁷⁰

Auch wenn die Umsetzung des Erzählens als illusionsstörend interpretiert werden kann, hebt sie gleichzeitig die fiktive Grundlage des durch sie polemisch aufgeladenen Diskurses hervor: Insofern der Status der Erzählung von der Leserschaft als fiktiv anerkannt wird, bzw. insofern der in ihr dargestellte Diskurs als solcher demaskiert wird, produziert sie im Leser ein Paradox.⁶⁷¹

In Bezug auf Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie lässt sich die im Roman dargestellte Handlung durch die anthropologisch-tiefenpsychologisch fundierte Figurendarstellung nachvollziehen, indem sie, anstatt in der Antike, im (un-)bewussten Zustand des Erzähler-Protagonisten situiert wird.⁶⁷² Nur insofern als sich die Narration

⁶⁶⁶ Vgl. Thomas E. Schmidt: Ebd. 1989. S. 229-230.

⁶⁶⁷ Vgl. Genette G. Ebd. 1998. S. 67.

⁶⁶⁸ Vgl. Genette G. Ebd. S. 23; S. 113; S. 163. Die narrative Instanz einer ersten Erzählung ist für Genette „per definitionem extradiegetisch“, während eine narrative Instanz einer zweiten Erzählung diegetisch ist.

⁶⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 123-4. *Diskursiv* bzw. in mimetischer Form berichteter oder unmittelbarer Rede wie z. B. „Sagte ich: Wenn die Welt auch eben nicht die beste oder die nützlichste sein mag, so weiß ich doch, sie ist die schönste“; „Glaube mir, es ist mir bloß um die Objektivität meiner Liebe zu tun“. KFSa V. 7.; KFSa 24-25. Beide lassen sich formal durch das Vorhandensein oder Fehlen einer deklarativen Einleitung voneinander unterscheiden.

⁶⁷⁰ Vgl. Schlaffer H.: *Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart 1977. S. 272-296. Vgl. Genette G. Ebd. 1998. S. 117.

⁶⁷¹ Zu Schlegels Ironie-Begriff. Vgl. Strohschneider-Kohrs I. Ebd. 1977. KFSa II. S. 153. (48) „Ironie ist die Form des Paradoxen“.

⁶⁷² Vgl. Breuer U. Ebd. 2000. S. 146.

durch die „bewusste Unterbrechung“ des Erzähldiskurses exemplifizieren lässt, kann die auf der thematischen Ebene des Romans dargestellte Geschichte des Protagonisten-Erzählers auch als *romantisiert* verstanden werden – d. h. „ohne dass er eigentlich wahrnahm, wie es geschah“⁶⁷³ – wird diese gleichzeitig zum Gegenentwurf einer prosaischen Alltäglichkeit.

Im Unterschied zu Friedrich Schlegels *Charakteristiken*, in denen mittels der praktischen Umsetzung des Hässlichen in Literatur- und Kunstkritik ein Versuch unternommen wurde, dem „Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen“ eine provisorische Gültigkeit zu verleihen, lässt sich das Hässliche in seinem Roman in Form immanenter Poetik als „progressive Universalpoesie“ entziffern.

Im Unterschied zu der *Woldemar*-Charakteristik (1796), in welcher, Schlegels Ansicht nach, fast alle „Situationen, Charaktere und Leidenschaften“ als „peinlich, hässlich, und also unpoetisch“ dargestellt worden sind, nimmt die absichtliche Unfähigkeit des Erzählers zu einer linearen Geschichtsauffassung auf der textuellen Ebene des Roman die Form einer „wahrscheinlichen“ Darstellung an. Im Gegensatz zu dem als „unpoetisch“ bezeichneten Verhältnis zwischen Woldemar und Henriette,⁶⁷⁴ findet in Friedrich Schlegels Roman das zwischen den Protagonisten „diskursivierte“ Verhältnis auf der Formebene statt, so dass es möglichst glaubwürdig erscheint.⁶⁷⁵ Wenn Schlegel *Woldemar* als unpoetisch kritisiert, wiederholt er die implizite werkimmanente Kritik an dessen Protagonisten. Anders in Schlegels Roman, wo vom Protagonisten-Erzähler explizit darauf hingewiesen wird, dass er im Diskurs seiner Geschichte historisch bewusstlos verfahren sei.

Aus der einleitenden Skizze der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Schlegels Roman sowie nach den Ausführungen zur historisch-situativen Dimension und zum (außer-)literarischen Diskurs, lässt sich feststellen, dass die beim frühen Schlegel theoretisch und in seinen *Charakteristiken* praktisch umgesetzten Maßstäbe der „progressiven Universalpoesie“ in den literarischen Diskursivierungsformen in dem Maße Geltung beanspruchen, indem sie sich auf den verschiedenen Ebenen der Narration differenzieren lassen.

Dass die Anlage und die Themen nur eine unvollständige Einsicht in das Werk erlauben, wird dadurch belegt, dass sich die vom frühen Schlegel entworfenen und zum

⁶⁷³ KFSV V. S. 57.

⁶⁷⁴ Vgl. Thomas E. Schmidt: Ebd. 1989. S. 133.

⁶⁷⁵ Vgl. Genette G. 1998. S. 121.

Übergang ins Objektive notwendigen Rezeptionskriterien „sittliche Kraft“ und „entbehrte Freude“ im Roman nicht unbedingt wiederfinden lassen. Diese werden erst durch den Fokalisierungswechsel sowie den grammatischen Personenwechsel nachvollziehbar: Indem der letztere meistens isoliert und in einem mehr oder weniger kohärenten Kontext auftritt, kann der Fokalisierungswechsel als „Subversion des Modus“ durch den „autobiographischen Typ“⁶⁷⁶ des Erzählens bzw. als „wiederkehrende Dissonanz“ gelten, wobei die Bezugnahmen auf die Schreibsituation nicht so sehr auf den realen Autor, sondern vielmehr auf den fiktiven Akt des Protagonisten zielen.⁶⁷⁷ Friedrich Schlegel kam es darauf an, den Diskurs des Erzählers der „Ungeschicklichkeit“ seiner Figur anzupassen, und ihm eine Meinung zuzuschreiben, die nur so scheint, als ob sie die seine wäre. Mit dem Personenwechsel, der im Unterschied zu den Fokalisierungswechseln auch als Regelverstoß gegen den „Code“⁶⁷⁸ verstanden werden kann, ist eine und dieselbe Figur gemeint. Das wird deutlich, wenn der Protagonist-Erzähler vom „Ich“ zum „Er“ übergeht.⁶⁷⁹

Im Folgenden werden die bedeutendsten Diskursivierungsformen in Friedrich Schlegels Roman vorgestellt, wobei bezüglich der Textanlage und der Themen am Beispiel der von Schlegel bestimmten Merkmale zwischen dem narrativen Akt, den Protagonisten und den raum-zeitlichen Bestimmungen mittels einer Struktur unterschieden wird, die als Analyse-Beispiel gelten kann.⁶⁸⁰ Am Beispiel dieses Musters soll erprobt werden, inwiefern sich die Diskursivierungsformen für literaturwissenschaftliche Analyse nutzen lassen. Gleichzeitig wird davon ausgegangen, dass Friedrich Schlegels Roman eigene Diskursivierungsformen ausprägt, die auf die real-kontingente Ebene zurückwirken. Wenn für die Gegenstände gilt, dass sie im Raum und in der Zeit existieren, so gilt dies auch für die schriftliche Erzählung, die ihrerseits vom Leser gebraucht wird um sie „absorbieren“ zu können. Eine Erzählung, wie jeder Diskurs, richtet sich notwendigerweise an jemanden bzw. wird insgeheim immer an einen Adressaten appellieren.⁶⁸¹ Im Unterschied zu den Forschungspositionen, die dem

⁶⁷⁶ Die „einzige Fokalisierung“, die dieser Erzählertyp zu respektieren hat, wird durch seinen „gegenwärtigen Informationsstand als Erzähler“ definiert und nicht durch den „Informationsstand“ als Held. Ebd. S. 141; S. 149.

⁶⁷⁷ Diese werden auch „Alterationen“ genannt, die ebenso wie in der Musik auf eine Veränderung der „Tonhöhe durch Vorzeichen“ verweisen. Genette G. 1998. Ebd. S. 138.

⁶⁷⁸ Siehe dazu: Genette G. Ebd. 1998. S. 192.

⁶⁷⁹ Genette G. Ebd. S. 176.

⁶⁸⁰ Vgl. Mahr B.: „Das Wissen im Modell“. In: *KIT-Report 150*. S. 1-21. In: *Institut für Telekommunikationssysteme Formale Modelle, Logik & Programmierung Online* 2004 S. 11. URL: <https://www.flp.tu-berlin.de/fileadmin/fg53/KIT-Reports/r150.pdf> (15. 09. 2017).

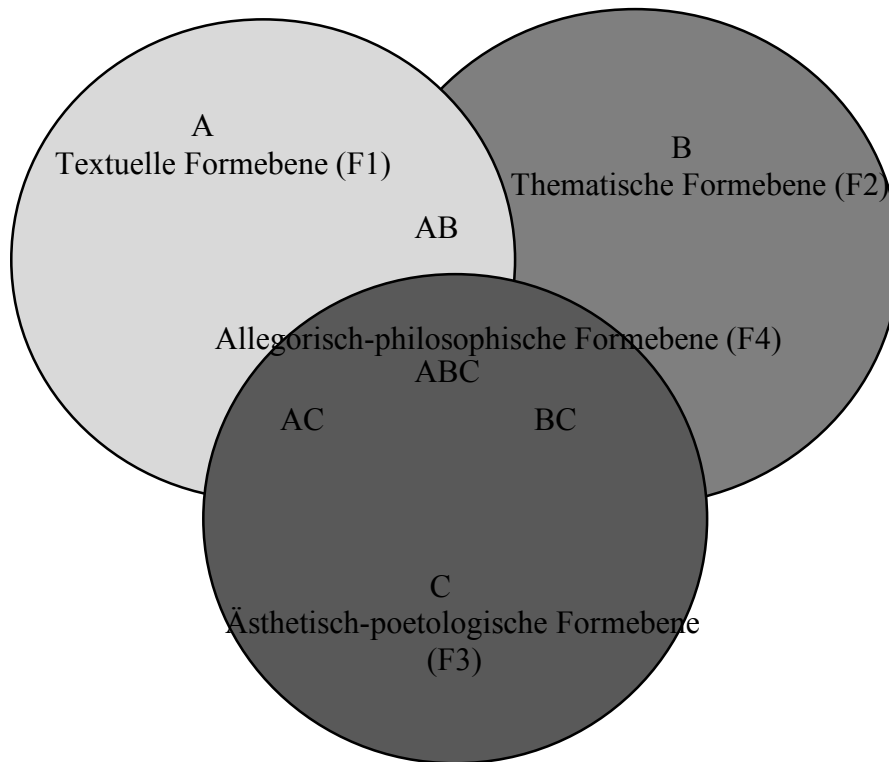
⁶⁸¹ Genette G. Ebd. S. 187.

erzählerischen Diskurs Friedrich Schlegels eine metaphysische Aura zugeschrieben haben, besteht das Ziel der folgenden Analyse darin, genauere Einsicht in die Gesamtkomposition des Textes zu erhalten. Da die Regel, die Schlegel in seinem Roman formuliert, teilweise auf ihn selbst zuzutreffen scheint, und da sie dem Leser das Recht gibt, das Universum des Werks in seine eigene Sprache zu übersetzen, besteht das Potenzial von Friedrich Schlegels Roman darin, sich von den Zwängen der chronologischen Reihenfolge der erzählten Geschichte zu befreien, wobei sie sich im interaktiven Leseprozess absorbieren und gleichzeitig aktualisieren lässt.

3.2. Diskursivierungsformen des Hässlichen in Friedrich Schlegels Roman

Abbildung 1

a)



A) Die textuelle Formebene der Narration. (F1)

B) Die in dieser Narration auftauchenden Themen. (F2)

C) Die Merkmale, die im Diskurs des Erzähler-Protagonisten auftreten (F3).⁶⁸²

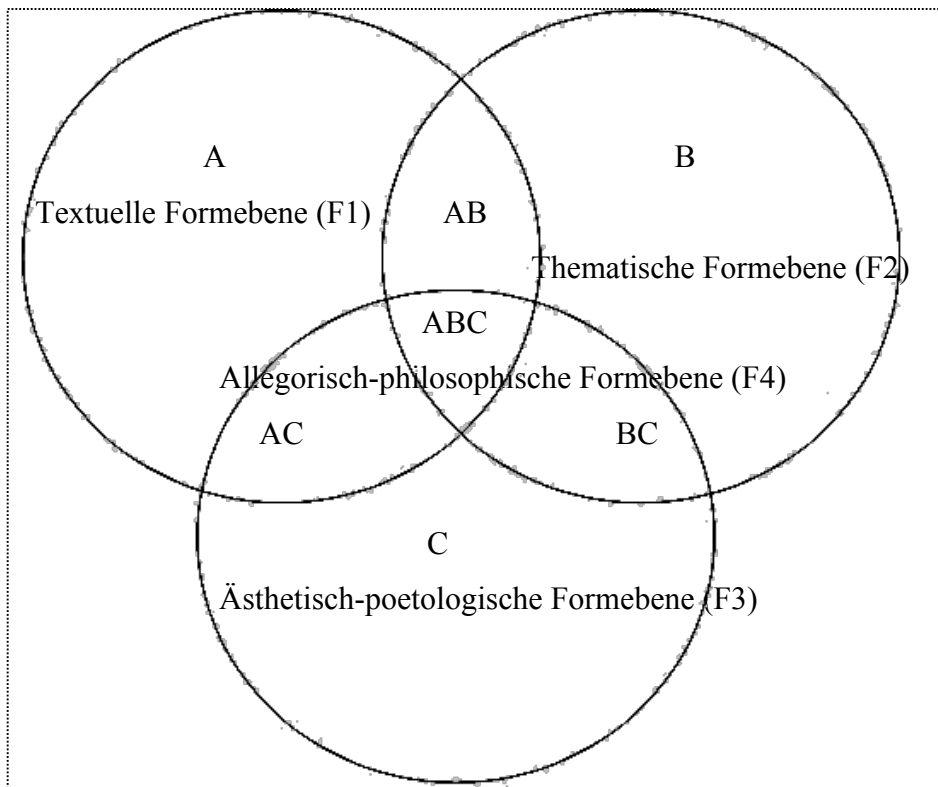
Am Beispiel der hier präsentierten Illustration (Abbildung 1),⁶⁸³ in welcher zwischen der textuellen Formebene (A, F1), den in ihr dargestellten Themen (B, F2) und den im Diskurs des Erzähler-Protagonisten auftauchenden ästhetisch-poetologischen Merkmalen (C, F3) unterschieden wird, ist es möglich, eine genauere Einsicht in das allegorisch-philosophische Gesamtbild des Romans zu erhalten (ABC, F4). Schließlich

⁶⁸² Die Erzählung einer zweiten Stufe wird von Genette *metadiegetisch* genannt. Unter Metadiegesen wird das Universum dieser zweiten Erzählung verstanden. Siehe dazu: Genette G.: *Die Erzählung*. München 1998. S. 163-167.

⁶⁸³ Daston L., Galison P.: „The Image of Objectivity“. In: *Representations*. Sonderausg.: *Seeing Science*. University California Press 1992. S. 81-128. Hier: S. 86. URL: <https://www.jstor.org/stable/2928741> (1. 09. 2017)

wird sich der mit der allegorisch-philosophischen Form Friedrich Schlegels Roman übereinstimmende bzw. mit seiner Form sich differenzierende Zusammenhang, der sich aus der Anlage, aus den Themen und aus den Merkmalen ergebende Zwischenraum (Abbildung 1, a und b) und die Matrize in welcher die textuelle Form, die Themen und die Merkmale enthalten sind (Abbildung 2) analysieren lassen.

b)



AB, AC, BC) Die Zwischenräume der verschiedenen Ebenen F1, F2, F3.

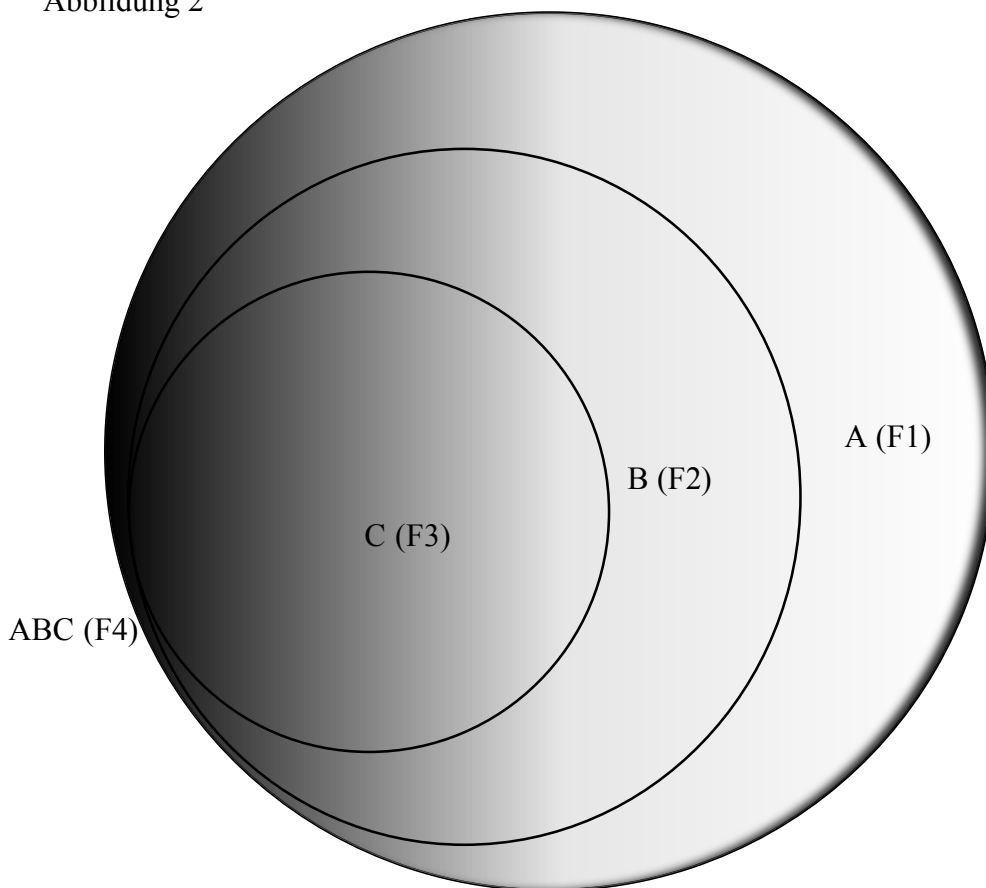
ABC) Der Zwischenraum, in welchem der Text, die Themen und die Merkmale tiefere Einsicht auf die Ebenen erlauben (F4).⁶⁸⁴

Eine wesentliche Rolle für eine gründlichere Einsicht in die Gesamtkomposition des Romans, spielen die im Diskurs des Erzählers enthaltenen ästhetisch-poetologischen Merkmale (C, F3). Um feststellen zu können, inwiefern sich diese (C, F3) auf der allegorisch-philosophischen Ebene (ABC, F4) des Romans widerspiegeln, werden

⁶⁸⁴ Siehe z. B. die Studie von C. Dziudzia, wo zwischen drei Dimensionen unterschieden wird: eine inhaltlich-thematische, eine zweite Dimension die sich als „poetisches Verfahren“ analysieren lässt, und eine selbstreflexive Dimension. Vgl. Dziudzia C.: *Ästhetisierung und Literatur: Begriff und Konzept von 1800 bis heute*. Heidelberg 2015. S. 289.

einerseits die in der thematischen Entfaltung bzw. die sich im (un-)bewussten Zustand des Protagonisten-Erzählers abspielenden Situationen (B, F2), und andererseits die auf der textuellen Ebene (A, F1) mit der narrativen Autonomisierung von Erlebnissequenzen des Protagonisten-Erzählers übereinstimmenden Bestandteile analysiert.

Abbildung 2



A) Die textuelle Ebene der Narration (F1).

B) Die Themen, die in dieser Narration auftauchen (F2).

C) Die Merkmale, die im Diskurs des Erzähler-Protagonisten auftreten (F3).

ABC) Die Matrize, in welcher die Anlage, die Themen und die Merkmale enthalten sind und welche einen Einblick in die Gesamtkomposition erlaubt (F4).

Zuerst ist es notwendig einen Blick auf den Hintergrund der Romantheorie von Friedrich Schlegel zu werfen. Dabei gilt dem von ihm im *Studium*-Aufsatz vertretenen und für die Genese der Theorie des Hässlichen prägenden Anspruch auf Objektivität besondere Aufmerksamkeit. Die Objektivität scheint nicht nur im Diskurs des Erzähler-Protagonisten des Romans aufzutauchen, sondern gleichzeitig, im selben Diskurs

Friedrich Schlegels, eine zentrale Rolle gegenüber dem „rastlosen unersättlichen Streben nach dem Neuen“ eines gebildeten Lesepublikums zu spielen.⁶⁸⁵ Im Roman scheint das bereits im *Studium*-Aufsatz besprochene Objektivitätsideal vom Protagonisten-Erzähler nicht nur explizit erwähnt zu werden, sondern auch der Ausgangspunkt seiner *Bekenntnisse* zu sein:

[...] es ist mir bloß um die Objektivität meiner Liebe zu tun. *Diese Objektivität und jede Anlage zu ihr bestätigt und bildet ja eben die Magie der Schrift, und weil es mir versagt ist, meine Flamme in Gesänge auszuhauchen, muss ich den stillen Zügen das schöne Geheimnis vertrauen.*⁶⁸⁶

Im *Studium*-Aufsatz war das Objektive mit dem Allgemeingültigen, Beharrlichen und Notwendigen gleichgesetzt worden.⁶⁸⁷ Dazu wurde sowohl das mit dem allgemeingültigen Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens gleichgesetzte Schöne, welches von dem Zwange des Bedürfnisses unabhängig, frei und notwendig bleibt,⁶⁸⁸ als auch das als „leerer Schein im Element eines realen physischen Übels“⁶⁸⁹ bezeichnete Hässliche dem Objektiven untergeordnet. Darauf, dass dieses Ideal in der Gestalt des Kunstwerks seinen Niederschlag in der allegorischen „Geheimnis-Offenbarung“ findet, wird vom Erzähler-Protagonisten in seinen *Bekenntnissen* hingedeutet.⁶⁹⁰

Unter dem Begriff „Bekenntnisse“ wird eine Schreibweise (F1) subsumiert, deren Generator ein auf idealische Weise „gebildetes Leben“ zu sein scheint.⁶⁹¹ Indem auf der thematischen Ebene (F2) ein Geheimnis bereits bekannt worden zu sein scheint,⁶⁹² können die in den Bekenntnissen eingestandenen Ereignisse mit dieser Schreibweise verwechselt werden (F1). Indem auf der graphisch-textuellen Ebene die verschiedensten Schriftformen auftreten, erweist sich Schlegels Roman gleichzeitig, je nachdem wie und von welchem Publikum er rezipiert wird, als Desideratum charakteristischer Illustration

⁶⁸⁵ KFSa I. S. 228.

⁶⁸⁶ KFSa V. S. 24-25.

⁶⁸⁷ KFSa I. S. 253.

⁶⁸⁸ Ebd.

⁶⁸⁹ Vgl. KFSa I. S. 312.

⁶⁹⁰ Vgl. KFSa V. S. 23. „Laß mich's bekennen, ich liebe nicht dich allein, ich liebe die Weiblichkeit selbst“. Siehe dazu: Kaminski N. Ebd. 2001. S. 133. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 76.

⁶⁹¹ KFSa V. S. 7. Schon am Anfang seines Schreibens beschreibt er Lucinde zur „würdige[n] Mutter mit dem ersten Knaben im Arm“.

⁶⁹² Vgl. KFSa V. 23. Siehe auch: S. 31. „Ich bekenne mich schuldig, du weißt wie verlegen ich mit dir in Gesellschaft bin“.

und ihrer scheinbar praktischen (Un-)Anwendbarkeit bzw. (Un-)Reproduzierbarkeit.⁶⁹³ Das berühmte Objektivitätsideal kann demnach als in der Unikat-Gestalt des Romans realisiert und gleichzeitig als dessen Negativ verstanden werden, wobei Helles dunkel und Dunkles hell wird.⁶⁹⁴

Um ein für den Leser „originalgetreues Bild“ erhalten zu können, soll das Verfahren allerdings umgekehrt verstanden werden – dazu heißt es im *Studium*-Aufsatz:⁶⁹⁵

Wenn das Bedürfnis allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschliches Ansehn von kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig, und verjährte Vorurteile zerfallen von selbst. *Dann kann die Theorie nur durch vollkommene und freie Übereinstimmung mit sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehn verschaffen, und sich zu einer wirklichen öffentlichen Macht erheben.* Nur durch *Objektivität* kann sie ihrer Bestimmung entsprechen.⁶⁹⁶

Die im Roman integrierten Briefe und andere fiktive aber zugleich als (auto-)biographisch vorgestellte Textabschnitten (F2), zeichnen ihn in gleicher Weise aus wie seine Neigung zur dramatischen Vergegenwärtigung von dialogischen Sequenzen (F1).⁶⁹⁷

Während sich auf der textuellen Ebene die als „glücklicher Anstoß“ konzipierte „ästhetische Revolution“ in „Geheimnis-Form“ bzw. durch ihre allegorisierte Darstellung erraten lässt (F2), erweist sich die Erkenntnismöglichkeit durch die textuelle Faktur (F1) von der „Majorität der öffentlichen Meinung“ als kaum erschließbar und auch vom gebildeten Publikum nur schwer rezipierbar.⁶⁹⁸ Darauf, dass der Roman als eine „wahrscheinliche“ Darstellung einer „wahren Geschichte“ betrachtet werden kann, verweist der im Untertitel zu findende Terminus

⁶⁹³ Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 141. „Allegorie ist die Formidee des Romans“. Vgl. *Brief über den Roman* (1800), KFSa II. S. 337. „Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrt“.

⁶⁹⁴ Siehe dazu das Objektivitätskonzept Stachowiaks. Vgl. Stachowiak H. Ebd. 1973. S. 287-294.

⁶⁹⁵ Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 76.

⁶⁹⁶ Meine Hervorhebung. Siehe hier: S. 62-63. KFSa I. S. 272. Wie die moderne Poesie, so ist der Protagonist „geschichtslos“, insofern seine Entwicklung kontingent verläuft. Vgl. KFSa I. S. 221.

⁶⁹⁷ In dialogischen Sequenzen liegt „eine Art Gleichheit zwischen narrativem und fiktivem Segment“ vor. Vgl. Genette G. Ebd. S. 61.

⁶⁹⁸ KFSa I. S. 271-72; KFSa II. S. 336. Nach der Definition des *Briefs über den Roman*: „Alle höchsten Wahrheiten jeder Art“ sind „immer neu, und wo möglich immer paradoxer auszudrücken“, „damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind, und daß sie nie eigentlich ganz ausgesprochen werden können.“ Vgl. KFSa V. S. 59. „Nur was allmählich fortrückt in der Zeit und sich ausbreitet im Raume, nur was geschieht ist Gegenstand der Geschichte. Das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur erraten und durch Allegorie erraten lassen“.

„Bekenntnisse“,⁶⁹⁹ welcher in Friedrich Schlegels *Brief über den Roman* als „Quintessenz der Eigentümlichkeit des Verfassers“ theoretisch bestimmt wurde.⁷⁰⁰

Im *Brief* wurde von Schlegel explizit behauptet, dass das „Fundament aller romantischen Dichtung“ jeweils „wahre Geschichte“ sein solle, die „ganz auf historische[m] Grunde“ aufgebaut werden müsse.⁷⁰¹ Da in der „Textsorte Bekenntnisse“ etwas Individuelles mitgeteilt wird, bzw. ein mit dem Individuellen zu „identifizierendes Subjekt einer intersubjektiven Instanz“,⁷⁰² kann diese als Versuch ein Verhältnis des Einzelnen mit dem Allgemeinen in möglichst „freier Darstellung“ zu konstruieren nur dann verstanden werden, wenn sie von ihm auch „objektiv“ anerkannt werden bzw. sich zur allgemeingültigen Wahrheit erheben.⁷⁰³ Daraus lässt sich aber keinesfalls ableiten, dass Schlegels Romantheorie auf denselben Grundsätzen wie sein Roman aufgebaut ist, bzw. dass das in ihm vorgelegte Kunstwerk seinen ästhetisch-poetologischen Niederschlag in dessen geeignetster Form fand.⁷⁰⁴ Es handelt sich in Schlegels Roman eher um eine Theorie, die, anstatt unmittelbar dargeboten zu werden, in literarischer Form als „romantisiert“ präsentiert wird.⁷⁰⁵ Insofern als er seine Rezeption sowie seine Existenz im performativen Akt des Lesens findet, gehört er nicht nur einer fiktionalen,⁷⁰⁶ sondern auch einer realen Kommunikationssituation an, wobei der Leser zu einer kombinatorischen Tätigkeit aufgefordert wird.⁷⁰⁷

Im Folgenden wird ein Versuch unternommen, Schlegels Roman anhand erzähltheoretischer Methoden und den Diskursivierungsformen des Hässlichen zu analysieren, wobei u. a. der Ordnung, der Dauer, der Frequenz, dem Modus, der Perspektive und der Stimme der Narration besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.⁷⁰⁸ Ob es sich um eine Diskursivierungsform durch den Erzähler- oder den Autor handelt, wird sich am Beispiel der auf der textuellen Ebene (F1) und in den Themen

⁶⁹⁹ Zur Diskurssemantik der Gattung „Bekenntnisse“ siehe Breuer U.: *Bekenntnisse: Diskurs-Gattung-Werk*. Frankfurt a. M. 2000.

⁷⁰⁰ Vgl. KFSa II. S. 336.

⁷⁰¹ KFSa II. S. 337.

⁷⁰² Vgl. Breuer U. Ebd. 2000. S. 43.

⁷⁰³ KFSa I. S. 290.

⁷⁰⁴ In einer seiner Notizen bezeichnet Schlegel die *Lucinde* als „Übergang von Aesthetik zur Poesie“. Vgl. Polheim K. K.: „F. Schlegels *Lucinde*“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88. (1969) Sonderheft. S. 61-90. Hier: S. 85.

⁷⁰⁵ Im mittleren Teil des Romans, den *Lehrjahren der Männlichkeit*, wird eine Bemerkung über das Werk gemacht, die sich als Erklärung des gesamten Werkes verwenden lässt: „Auch in dem was reine Darstellung und Tatsache scheint, hat sich Allegorie eingeschlichen, und unter die schöne Wahrheit bedeutende Lügen vermischt“. Vgl. E. Behler. 1981, S. 98-124. Vgl. KFSa V. S. 89.

⁷⁰⁶ Also nicht fiktiven.

⁷⁰⁷ Der im Titel zu findende Terminus „Roman“ signalisiert, dass der Text als fiktional zu rezipieren ist. Vgl. Martinez, M. Scheffel. Ebd. S. 16.

⁷⁰⁸ Siehe dazu: Genette G. Ebd. 1998.

(F2) auftretenden ästhetisch-poetologische Merkmale (F3) unterscheiden lassen. Die Unteilbarkeit (ABC) dieser einander durchdringenden Ebenen (AB, AC, BC) stellt ein Modell (F4) dar, das gleichzeitig Raum für ein umfassendes Verständnis der einzelnen Werkebenen verschafft. Es werden zunächst am Beispiel der oben skizzierten Diskursivierungsformen die einzelnen Textabschnitte in der bereits im Roman angegebenen Reihenfolge berücksichtigt.⁷⁰⁹

3.2.1. „Bekenntnisse eines Ungeschickten“

Der Roman beginnt mit einem Prolog, in dem Friedrich Schlegel die Autorschaft seines Romans im Zusammenhang mit Autoren wie Petrarca, Boccaccio und Cervantes reflektiert. In diesem Prolog tauchen das Pflanzenbild als die erste Metapher⁷¹⁰ des Selbstschöpfungsprinzips sowie das für die Allegorie der Prokreation stehende und in der Renaissance bekannte Motiv der Leda mit dem Schwan auf, die die emblematische Struktur des Romans ankündigen und in welchen zum ersten Mal die Differenz zwischen poetischen Figurationen und prosaischer Form hervortritt. Mit der prosaischen Schrift wird auf die Einheit von Fiktionalität und Faktizität hingewiesen, die, auch wenn sie in der Lektüre gemeinsam prozessiert werden, zu unterscheiden sind. Nach dem Prolog ist auf einem gesonderten Blatt der Titel „Bekenntnisse eines Ungeschickten“ zu lesen, unter welchem sich eine Zierleiste befindet.⁷¹¹

Die *Bekenntnisse* können als ein aus einem fiktiv-dialogischen Schreiben bestehender Briefroman angesehen werden, dessen Briefcharakter nicht nur durch die Anlage, sondern auch durch die Adressierung des Erzähler-Protagonisten an eine Briefpartnerin bestätigt wird, bei der es sich um Lucinde handelt. Lucinde wird auf der semantischen Ebene in einen assoziativen Zusammenhang mit Begriffen wie Flammen, Licht und Liebesglut gestellt und in den Nebenerzählungen wird sie sowohl als „Lichtbringerin“

⁷⁰⁹ Zum Modell-Begriff siehe u. a. Mahr B. Ebd. 2004. S. 9. Laut Mahr sind Modelle „nicht nur Träger des Wissens, die dieses an repräsentierbare Sachverhalte binden“, sondern auch „der Ausdruck des Möglichen und weitgehend auch der Ersatz für die objektiv nicht fassliche Welt“.

⁷¹⁰ Hudgins E. hat in ihrem Beitrag über das „Geheimnis der *Lucinde*-Struktur“ eine Anlehnung an Goethes „Metamorphose der Pflanzen“ nachgewiesen. Im *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) hat Goethe in der Metamorphose das Urbild organischer Selbstentfaltung der Blütenpflanze identifiziert.

⁷¹¹ Siehe die Originalausgabe. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 82

als auch als „Priesterin der Nacht“ vom Erzähler-Protagonisten adressiert.⁷¹² Die *Bekenntnisse eines Ungeschickten* umfassen dreizehn verschiedene Textabschnitte: *Julius an Lucinde*, *Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation*, *Charakteristik der kleinen Wilhelmine*, *Allegorie von der Frechheit*, *Idylle über den Müßiggang*, *Treue und Scherz*, *Lehrjahre der Männlichkeit*, *Metamorphosen*, *Zwei Briefe*, *Eine Reflexion*, *Julius an Antonio*, *Sehnsucht und Ruhe* und *Tändeleien der Fantasie*.⁷¹³

Die Abfassung der *Bekenntnisse eines Ungeschickten* besteht in einem literarischen Akt, der auf einer ersten Stufe vom Erzähler-Protagonisten vollzogen wird. Die Ereignisse, von denen er erzählt und zu denen auch sein narrativer Akt in Vergangenheitsform gehört, wird auf einer zweiten Stufe vollzogen, während die Ereignisse, von denen er in jeder einzelnen Erzählung berichtet, einer weiteren Stufe angehören.⁷¹⁴ Obwohl es beinahe selbstverständlich sein mag, Schlegels Roman als eine Erzählung in autobiographischer Form zu bestimmen, erweist sich dieser Begriff als äußerst trügerisch.⁷¹⁵ Im Unterschied zu der autobiographischen Erzählung, in der der Autor innerhalb des als Erzählung zu kategorisierenden autobiographischen Textes seinen Eigennamen als mit dem des Erzählers und mit dem des Protagonisten identisch konstruiert, geht es nämlich keineswegs an, die narrative Form des Romans als unmittelbare Konsequenz eines persönlichen Diskurses zu begreifen, wobei die Abweichungen vom wirklichen Leben Friedrich Schlegels nur sekundärer Natur wären.⁷¹⁶ Die Selbstreflexivität, die als eine Möglichkeit des narrativen Diskurses verstanden wird, ist keinesfalls an bestimmte historische Situationen gebunden. Erst die spezifischen Funktionalisierungen der potentiellen Selbstreflexivität können jeweils historisch rückkoppelbar sein – d. h. dass die Selbstreflexivität, verstanden als „strukturelle Möglichkeit erzählender Text“, nicht an bestimmte historische Situationen gebunden bleibt, sondern in unterschiedlichen historischen Kontexten spezifisch funktionalisierbar wird. Die Erzählung, die in Schlegels Roman meistens in der ersten Person vonstatten geht, kann nicht als Zeichen der vertraulichen Mitteilung eines

⁷¹² Für den semantischen Zusammenhang, in welchem die Adressatin vorgestellt wird siehe KFSÄ V. S. 79; S. 88.

⁷¹³ Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die Seitennummern auf die Ausgabe des Romans in KFSÄ V. In KFSÄ V sind am Ende des Romans die *Bruchstücke* (S. 84-92) hinzugefügt worden in welchen sich die Briefpartnerin an den Protagonisten wendet.

⁷¹⁴ Die Stufen werden auch extradiegetisch, intradiegetisch und metadiegetisch genannt. Vgl. Genette G. Ebd. S. 162.

⁷¹⁵ Siehe dazu: Breuer U. Ebd. 2000. S. 135.

⁷¹⁶ Ebd. S. 140. „Die Bekenntnisdichtung wäre eine Form ästhetisch anspruchsvoller Literatur, in der ein als Autor fungierendes Individuum die subjektiven Grundlagen seiner qualifizierten literarischen Produktion einem Publikum mitteilt, das sich zur literarisch interessierten Öffentlichkeit zusammenfügt.“

Bekenntnisses, sondern muss als Resultat einer bewussten Wahl des Autors verstanden werden.⁷¹⁷ An dieser Stelle ist es notwendig darauf hinzuweisen, dass das im Titel auftauchende Prädikativum „Ungeschickter“ sowohl als Charakteristik des fiktiven Autors der *Bekenntnisse* als auch als die des Erzähler-Protagonisten verstanden werden kann, wobei Julius als eine Figur seiner Erzählung zu verstehen ist, die sich auf derselben Ebene wie seine Leserschaft befindet. Da dem Publikum der Bekenntnisdichtung normalerweise die Aktivitätsform des Verstehens obliegt, weist die Tatsache, dass der Autor sich selbst als „ein Ungeschickter“ betitelt, darauf hin, dass ihm bewusst war, inwiefern sein Roman als literarisches Produkt vom Publikum missverstanden werden konnte.

Zu den *Bekenntnissen* gehören die bereits im Briefroman des 18. Jahrhunderts häufig vorkommenden „repetitiven Anachronien“ bzw. Vorgriffe und Rückgriffe in der Erzählung, in welcher sich durch die Wiederkehr einer Vielfalt von allegorischen Szenen gleichwohl iterative Segmente replizieren, denen ein (un-)widerholbares Geschehen zugrunde liegt.⁷¹⁸ Im Übergang vom ersten zum zweiten, vom zweiten zum dritten, sowie vom dritten zum vierten Textabschnitt wird die Anlage des Schreibens vom Erzähler-Protagonisten durch summarische Berichte kommentiert. Neben dem ersten Brief *Julius an Lucinde* eröffnen sich in Form einer „Phantasie“, einer „Charakteristik“ und eines allegorischen „Traum[s]“ weitere Form- bzw. Erzählebenen.⁷¹⁹ Diese Nebenerzählungen, die ursprünglich im Gedächtnis des Erzähler-Protagonisten entstanden sind und deshalb auch angeblich weder mündlich noch schriftlich vermittelt werden, nehmen im Text die verschiedensten Erzählformen an. Ihre Rolle wird durch visuelle Darstellungen übernommen, wie z. B. im dritten Abschnitt wo die *Charakteristik der kleinen Wilhelmine* dargestellt wird.⁷²⁰

3.2.2. „Julius an Lucinde“

Der erste Textabschnitt, mit welchem der Roman beginnt, öffnet sich mit einem starken Anachronie-Effekt, der sowohl thematisch als auch auf der Textebene auftaucht:

⁷¹⁷ Vgl. Genette G. Ebd. S. 174.

⁷¹⁸ Zum Anachronie-Begriff siehe: Genette G. Ebd. S. 83.

⁷¹⁹ Vgl. KFSa V. S. 9-10; S. 13; S. 15-16.

⁷²⁰ Siehe KFSa V. S. 14.

Also ich stand am Fenster und sah ins Freie; der Morgen verdient allerdings schön genannt zu werden. [...] Es war Illusion, liebe Freundin, alles Illusion, außer dass ich vorhin am Fenster stand und nichts tat, und dass ich jetzt hier sitze und etwas tue, was auch nur wenig mehr oder wohl gar nicht etwas weniger als nicht tun ist.

So weit war an *dich* geschrieben, was ich mit mir gesprochen hatte, als mich mitten in meinen zarten Gedanken und sinnreichen Gefühlen über den eben so wunderbaren als verwickelten dramatischen Zusammenhang unsrer Umarmungen ein ungebildeter und ungefälliger Zufall unterbrach *da ich eben im Begriff war, die genaue und gediegene Historie unsers Leichtsinns und meiner Schwerfälligkeit in klaren und wahren Perioden vor dir aufzurollen, die von Stufe zu Stufe allmählig nach natürlichen Gesetzen fortschreitende Aufklärung unsrer den verborgenen Mittelpunkt des feinsten Daseins angreifenden Mißverständnisse zu entwickeln*, und die mannichfachen Produkte meiner Ungeschicklichkeit darzustellen, nebst den Lehrjahren meiner Männlichkeit; [...] Doch will ich als ein gebildeter Liebhaber und Schriftsteller versuchen, den rohen Zufall zu bilden und ihn zum Zwecke gestalten.⁷²¹

Bereits in dieser kurzen Passage wird der Leser von der imaginierten Vergangenheit des Erzähler-Protagonisten namens Julius auf seine Gegenwart zurückgeführt, d. h. von dem Moment an, als er am Fenster steht und den Brief an seine Partnerin schreibt. Obwohl die Ereignisse der „Fenster-Szene“ schon vergangen sind, und seitdem der *point of view* der Erzählsituation sich verändert hat scheinen die Gefühle und die Ansichten, die im vergangenen Augenblick entstanden sind, immer noch zur fantasievollen Gegenwart des schreibenden Protagonisten zu gehören.⁷²²

Julius schreibt an Lucinde, um ihr zu erzählen, wie er „eben im Begriff war die genaue und gediegene Historie“ des „Leichtsinns“ und seiner „Schwerfälligkeit in klaren und wahren Perioden“ festzuhalten.⁷²³ Da die Vergangenheit aber so scheint, als würde sie aus dem *point of view* der Gegenwart betrachtet werden, bildet der Akt des Briefschreibens die Basiserzählung der *Bekanntnisse*, bzw. die temporale Erzählebene, in Bezug auf die sich auch die temporale Anachronie beruft.

Der Brief, den Julius schreibt, kann daher aufseiten des Lesers leicht mit Friedrich Schlegels Roman verwechselt werden. Da die Bezugnahmen auf die Schreibsituation nicht auf den realen Autor, sondern auf den fiktiven Akt des Erzähler-Protagonisten zielen, entstehen Formen von Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der Erzählung, die zu einem der wichtigsten narrativen Mittel literarischer Narration

⁷²¹ KFS V. S. 8-9. Meine Hervorhebung.

⁷²² Siehe dazu: Fokalisierung. Genette G. Ebd. S. 135.

⁷²³ KFS V. S. 8-9.

gehören, wobei jede Anachronie gegenüber der Erzählung, in die sie sich einfügt, eine zweite Erzählung darstellt, die der ersten gemäß der narrativen Syntax subordiniert ist.⁷²⁴

Bereits am Anfang des Textabschnitts erfährt der Leser in Form von repetitiven Analepsen, dass das, was er bisher gelesen hat, als „ein schöner Traum“ bzw. nur eine „Illusion“ des Erzähler-Protagonisten zu verstehen ist.⁷²⁵ Diese retrospektive Bewegung, die der Analepse zugrunde liegt, setzt ein klares Zeitbewusstsein sowie unzweideutige Beziehungen zwischen der erzählten Vergangenheit, der sich abspielenden Gegenwart und der erhofften Zukunft des Protagonisten-Erzählers voraus.⁷²⁶

Der von Julius imaginierte „schöne Traum“ wirkt proleptisch, insofern er in Form einer Phantasievorstellung rezipiert wird. Indem durch diese erste Illusions-Offenbarung die Phantasievorstellung plötzlich als erfundenes Konstrukt des Erzähler-Protagonisten aufgedeckt wird, entsteht im Rezipienten ein ebenso plötzlicher Widerspruch, der unterschiedliche Lesarten erlaubt: Einerseits werden Anspielungen auf die imaginierte Vergangenheit gemacht und andererseits wird ein Vergleich dieser Vergangenheit mit der dargestellten Gegenwart hergestellt. Die Funktion dieser Bewegungen, die sich sowohl auf der Textebene als auch auf der Inhaltsebene innerhalb der Geschichte manifestieren, besteht darin, nachträglich die Bedeutung vergangener „Illusion“ ständig umzuformulieren, so dass aus einer Deutung immer eine neue und lebendigere entsteht. Das von Julius am Anfang der *Bekenntnisse* imaginierte Ereignis, das bereits eine bestimmte Bedeutung zu besitzen scheint, erfährt somit nachträglich eine neue Formulierung und eine weiterhin modifizierte Interpretation.⁷²⁷ Durch die Verwendung dieser Erzähltechnik wird dem Leser implizit bekanntgegeben, dass Schlegels Roman über eine „temporale Autonomie“ verfügt.⁷²⁸

Die Narration beginnt mit einer tektonischen Erzählordnung, in deren Zentrum in strategischer Schlüsselposition das Briefschreiben des Erzähler-Protagonisten steht, zusammen mit ihrem anvisierten Gegenentwurf bzw. der sich als Illusion entpuppenden Erinnerung an die erotische Vereinigung mit seiner Briefpartnerin. Die Besonderheit dieser Szene besteht in der Vervielfältigung der Erinnerungsinstanzen, sowie in den

⁷²⁴ Genette G. Ebd. S. 23-24; S. 31.

⁷²⁵ KFSA V. S. 8.

⁷²⁶ Genette G. Ebd. S. 54.

⁷²⁷ Das Prinzip der suspendierten Bedeutung ähnelt dem Rätsel-Mechanismus. Vgl. Genette G. Ebd. S. 38.

⁷²⁸ Vgl. Genette G. Ebd. S. 58.

Situationsanfängen, von denen jeder nachträglich als ein einleitender Prolog gelesen werden kann. Die in den *Bekanntnissen* verwendete Technik nimmt eine bewusste Unterbrechung des inneren Sinnzusammenhangs der Erzählung vor, wobei sich an der Grenze zwischen Wort- zur Satzstilistik gleichwohl unterschiedliche Spielarten des bildlichen Sprechens bewegen, wie zum Beispiel die am Anfang des Textabschnitts erwähnte „Strommetapher“, mit der explizit auf die Erlebnis- bzw. Bewusstseinssequenz des Erzähler-Protagonisten sowie auf seinen „Strom der Gedanken“ hingedeutet wird.⁷²⁹

3.2.3. „Dithyrambische Fantasie von der schönsten Situation“

Im zweiten Abschnitt wird ebenfalls auf eine um die imaginierte Vergangenheit zentrierte Handlung angedeutet, deren Protagonisten Julius und Lucinde sind. Die Handlung bekundet sich diesmal explizit als Fantasie. Wenn es zu einem Wechsel des Schauplatzes und des zeitlichen Fokus, in der Erzählung kommt, wird dies, wie bereits im ersten Abschnitt ausgeführt, durch die Typographie belegt, bzw. durch den Zierstich, welcher zugleich ein Segmentierungssignal darstellt und die Grenzen von Sinnabschnitten markiert:⁷³⁰

Das war die dithyrambische Fantasie über die schönste Situation in der schönsten Welt! Ich weiß noch recht gut, wie du sie damals gefunden und genommen hast. Aber ich glaube auch eben so gut zu wissen, wie du sie hier finden und nehmen wirst; hier in diesem Büchelchen, von dem du mehr treue Geschichte, schlichte Wahrheit und ruhigen Verstand, ja sogar Moral, die liebenswürdige Moral der Liebe erwartest. „Wie kann man schreiben wollen, was kaum zu sagen erlaubt ist, was man nur fühlen sollte?“ – Ich antworte: Fühlt man es, so muss man es sagen wollen, und was man sagen will, darf man auch schreiben können.⁷³¹

Am Beispiel des in dieser Passage auftretenden narrativ-dramatischen Segmentes der

⁷²⁹ Mit der Technik des Bewusstseinsstroms oder der Kohärenzstörung arbeitete J. Joyce in seinem *Ulysses* (1904). Vgl. Ebd. S. 26. „Erst nachdem die Kraft der angespannten Vernunft an der Unerreichbarkeit des Ideals brach und erschlaffte, überließ ich mich dem Strome der Gedanken [...]“. KFSV V. S. 50. „Strom von Gefühl“; S. 51. „Gegen den Strom leben“. KFSV V. S. 54.; Ebd. S. 80. Vgl. Blumenberg H.: *Quellen, Ströme, Eisberge*. Bülow U. (Hg.) Berlin 2012. S. 169-170. „Der Strom ist eine Metapher für große Anwendungen: für das Bewußtsein wie für die Ereignisse der Geschichte“ [...] „Geschichtsschreibung ist eine Organisationsform des Stoffes von ‚Ereignissen‘, der die Form des Stromes hat [...]“.

⁷³⁰ Vgl. Dehmann M. G. Ebd. 2017. S. 171-178. Hier S. 174.

⁷³¹ KFSV V. S. 13.

Dialogszene scheint das, was vom Erzähler gesagt wurde, direkt schriftlich wiedergegeben zu werden. Der Abschnitt führt damit den Fiktionsbruch auf graphischer Ebene weiter und thematisiert dabei auch seinen Schriftcharakter.

Im Text lassen sich verschiedene Arten von Segmenten unterscheiden, wobei die illusionsbrechenden und im Präsens ausgeführten Exkurse, wie im oben analysierten Beispiel, von kurzen dialogischen Pausen begleitet werden.⁷³² Der zeitliche Inhalt lässt sich nur insofern charakterisieren, als seine Abgrenzungen genauer in den Blick genommen werden. Dabei erscheint das rhythmische System tiefgreifend verändert zu sein und die Erzählung wirkt, als ob sie keine der traditionellen narrativen *Tempi* unangetastet lässt.⁷³³ Da im Titel Bezug auf den Dithyrambus genommen wird, was auf das altgriechische Chorlied zu Ehren des Gottes Dionysos hinweist, können sowohl der zeitliche Inhalt als auch das rhythmische System als polyrhythmisch gelten. Dieses ist ebenfalls metrisch unregelmäßig und sein Stopfenbau wird zugunsten einer „polyrhythmischen Konstruktion“ aufgelöst.⁷³⁴

Am Beispiel der ersten zwei Textabschnitte kann festgestellt werden, dass die Narration von einem Wechsel zwischen kurzen summarischen Berichten und dramatisch-dialogischen Pausen begleitet wird, wobei die erzählten Ereignisse absichtlich nicht „linear“ wiedergegeben werden. Der summarische Bericht, der am Anfang sowie am Ende jedes Textabschnittes auftaucht, stellt den Übergang zwischen den verschiedenen Szenen und Figurenkonstellationen dar und gleichzeitig den Hintergrund, vor dem sie sich eine nach der anderen aufheben.⁷³⁵ Der Verzicht auf die mimetische Berichterstattung von faktualen Ereignissen wird durch die Darstellung deskriptiver zurück- bzw. fortweisender Erinnerungsszenen sowie durch fluktuierende Phantasievorstellungen des Erzählers ersetzt und über die Textebene kommuniziert. Der Textinhalt verfügt über eine stark ausgeprägte erotische Metaphorik sowie über ein figuratives Vokabular. In der Darstellung von allegorischen Szenen werden reflexive Verben bevorzugt.⁷³⁶

⁷³² Vgl. Genette G. Ebd. S. 62.

⁷³³ Ebd. Die narrative Tradition des Romans hat diese Freiheit eingeschränkt, indem sie aus sämtlichen Möglichkeiten vier Grundverhältnisse ausgewählt hat, die zu den kanonischen Formen des *Tempo* im Roman geworden sind: ähnlich wie die Tradition der klassischen Musik aus einer Unendlichkeit möglicher Vortragsgeschwindigkeiten einige kanonische *Tempi* herausgehoben hat, deren Nacheinander oder Wechsel zwei Jahrhunderte lang für Strukturen wie die der Sonate, der Symphonie oder des Konzerts bestimmend war.

⁷³⁴ Braun C. Ebd. S. 201.

⁷³⁵ Genette G. Ebd. S. 78.

⁷³⁶ Vgl. KA XVIII. S. 268. Nr. 886. *Philosophische Lehrjahre*: „Der ganze Roman weiblich, dithyrambische Fantasie männlich“.

Die Beschreibungen erotischer Geschlechtsvereinigung und die Anhäufung der iterativen Merkmale in diesen Beschreibungen zeugen nicht zuletzt von einer narrativen Freiheit, die teilweise die Erfahrung eines schwer kontrollierbaren Gedächtnisses wieder- bzw. weitergibt und gleichzeitig die identifikatorische Versenkung in die Fiktion verweigert.⁷³⁷ Der Charakter dieser Beschreibungen, die normalerweise mit einer Gedächtnistätigkeit des Protagonisten verbunden sind, ist streng fokalisiert, wobei den durch Erinnerungen, Phantasien und Träume transponierten Szenen eine intime aber zugleich universelle Bedeutung zukommt.⁷³⁸

3.2.4. „Charakteristik der kleinen Wilhelmine“

Im dritten Abschnitt wird die Darstellung der kleinen Wilhelmine von einem „Metadiskurs“⁷³⁹ begleitet, in welchem die als Charakteristik und in Form von fiktivselbstapologetischen Bekenntnisses dargestellte Frechheit des Erzählers vorgestellt wird.⁷⁴⁰

Diese liebenswürdige Wilhelmine findet nicht selten ein unaussprechliches Vergnügen darin, auf dem Rücken liegend mit den Beinchen in die Höhe zu gestikulieren, unbekümmert um ihren Rock und um das Urteil der Welt. [...] sollte dir ja *dieser kleine Roman meines Lebens* zu wild erscheinen: so denke dir, daß er *ein Kind sei* und ertrage seinen unschuldigen Mutwillen mit mütterlicher Langmut und laß dich von ihm lieblosen.⁷⁴¹

Wie bereits im Prolog zu sehen ist, scheint sich der Erzähler-Protagonist auch in dieser Passage einer bis in die Antike zurückreichenden Topik zu bedienen, der zufolge Bücher die Kinder ihrer Autoren sind.⁷⁴² Die als die „geistreichste Person ihrer Zeit“⁷⁴³ charakterisierte Wilhelmine ist in der bisherigen Forschung sowohl als Personifikation

⁷³⁷ Genette G. Ebd. S. 88. Siehe dazu auch: Schneider J. *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt 2010. S. 50

⁷³⁸ Siehe „der Charakter des Helden“; „der Charakter der Heldin“. In: KFSÄ XVI, S. 252. *Ideen zu einem Roman von 1794*. (232).

⁷³⁹ Vgl. Kaminski N.: „Schlegels Lucinde oder die Suspension der Funktion Leser“. In: *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn 2001. S. 107-174. Hier: S. 138.

⁷⁴⁰ Laut Härter gilt diese Charakteristik als „Legitimation“ für die Freizügigkeit des Textes über das Verhältnis zwischen Julius und Lucinde. Siehe dazu: Härter A.: „Rede, Geliebte. Zu Friedrich Schlegels Lucinde“. In: H. A. Glaser (Hg.): *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*. Bern 1993. S. 165.

⁷⁴¹ KFSÄ V. 15. Meine Hervorhebung.

⁷⁴² KFSÄ V. S. 7.

⁷⁴³ KFSÄ V. S. 14.

des Romans⁷⁴⁴ als auch als Distanzierung von Goethes Roman *Wilhelm Meister* interpretiert worden.⁷⁴⁵ Die Beziehungen zwischen diesem Abschnitt und dem *Wilhelm Meister* sind in der „Korrespondenz des Romansprechens“ als Prosa und in dem Unterschied zwischen Schlegels und Goethes Romanprosa zu finden.⁷⁴⁶ Die poetische Absicht taucht in diesem Abschnitt als eine Art von Kinderreim auf, der ohne Rücksicht auf die Konventionen von Zusammenhang und Reihenfolge spielerisch wirkt. Am Beispiel dieser Charakteristik wird zwischen natürlicher und konventioneller Moral unterschieden und darüber in Form eines ‚Metadiskurses‘ reflektiert, warum es der „auf dem Rücken liegend[en]“ und „mit den Beinchen in die Höhe“ spielenden Wilhelmine erlaubt ist sich so unbekümmert zu verhalten, während dem Erzähler dasselbe nach dem „Costum“ verboten ist.⁷⁴⁷

3.2.5. „Allegorie von der Frechheit“

Im vierten Textabschnitt wird einer der „letzten“ „wachenden Träume“ des Erzähler-Protagonisten erzählt.⁷⁴⁸ Der Abschnitt fasst mehrere fiktive Ereignisse zusammen, die im Laufe einer iterativen Reihe von narrativisierten Szenen nebeneinander stehen und die sich aus einer gewissen Anzahl singulärer Einheiten zusammensetzen.⁷⁴⁹ In diesem Abschnitt werden der Witz, die Delikatesse, die Sittlichkeit, die Bescheidenheit, die Dezenz, die Fantasie, die Koketterie und der Elegant als Personifikationen menschlicher Charakterzüge vorgestellt, wobei sich die auf die Inhalts- bzw. Textebene bezogene Frechheit ungeniert über traditionelle literarische Konventionen hinwegsetzt.

Statt eine Kette von Ereignissen zu bilden, die durch kausal verknüpfte Szenen erzählt werden, wird die Geschichte als ein Nacheinander von Zuständen bzw. Erinnerungen, Phantasievorstellungen und Träumen vorgestellt. Diese Zustände rufen den zeitlichen

⁷⁴⁴ Vgl. Der Roman ist von K. K. Polheim als „Kind“ bezeichnet worden. Vgl. Kaminski N. Ebd.

⁷⁴⁵ Vgl. Götz P.: „Reading Lucinde, or The Problem of Finding the Word“. In: *Bausteine zu einem transatlantischen Literaturverständnis*. Frankfurt a. M. 1994. S. 108-115. Zitiert nach: Braun C. Ebd. 1999. S. 192.

⁷⁴⁶ Braun C. Ebd. 1999. S. 192.

⁷⁴⁷ KFSV V. S. 15.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Narrativisierung ist hier als Prozess zu verstehen, in dem die Poetik zur „Produktionsinstanz“ des narrativen Diskurses vordringt. Vgl. Genette G. Ebd. 1998. S. 152.

Aspekt einer im Gedächtnis des Erzähler-Protagonisten verankerten Kontinuität hervor, wobei sich mehrere Ereignisse zugleich denken und miteinander identifizieren lassen.⁷⁵⁰ Am Ende desselben Abschnitts wird die narrative Metalepse in den Vordergrund gerückt, wobei die Grenze zwischen der Welt, in welcher der Protagonist erzählt und der Welt, von der erzählt wird, explizit überschritten wird. Durch den „Metadiskurs“ über die Frechheit wird zurück auf die Schreibsituation hingewiesen, was zu einer Art Transgression in der Erzählung führt, wobei sich der Akt, in dem vom Protagonisten bekannt gemacht wird, was für ihn Objektivität bedeutet, nicht nur auf seine literarische Schöpfung zu beziehen scheint, sondern auch auf die narrative Tätigkeit des Autors:

Denke nur nicht so arg von mir und glaube, dass ich nicht allein für dich sondern für die Mitwelt dichte. Glaube mir, es ist mir bloß um die Objektivität meiner Liebe zu tun. *Diese Objektivität und jede Anlage zu ihr bestätigt und bildet ja eben die Magie der Schrift, und weil es mir versagt ist, meine Flamme in Gesänge auszuhauchen, muss ich den stillen Zügen das schöne Geheimnis vertrauen.* [...] Die Liebe selbst sei ewig neu und ewig jung, aber ihre Sprache sei frei und kühn, nach alter klassischer Sitte, nicht züchtiger wie die römische Elegie und die Edelsten der größten Nation, und nicht vernünftiger wie der große Plato und die heilige Sappho.⁷⁵¹

Am Beispiel der in dieser Passage enthaltenen ‚Deklaration‘ wird auf einer ersten Ebene der Leserschaft bekannt gemacht, inwiefern sich eine scheinbar individuelle und subjektive Liebesgeschichte objektivieren lassen würde, wenn sie durch die Schrift⁷⁵² und durch die prosaische Sprache *von jedem* rezipiert und demnach nur verallgemeinert werden könnte.⁷⁵³ Da, wie gezeigt, um 1800 den meisten Prosawerken eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben wurde, wird auf einer weiteren Ebene darauf hingewiesen, dass durch die Prosa die Exklusivität der jeweiligen Praktiken objektiviert und leicht zugänglich gemacht werden könnte.⁷⁵⁴

In diesem Abschnitt wird vom Protagonisten-Erzähler bekanntgegeben, dass sich die *Bekanntnisse* an ein Publikum wenden, das sie als Buch liest und als Erzählung eines

⁷⁵⁰ Bei Genette wird diese Technik als „iterativ“ bezeichnet. Vgl. Ebd. S. 86-87.

⁷⁵¹ Ebd. S. 24-25. Meine Hervorhebung.

⁷⁵² Wenn damit der Inhalt eine Veräußerung auf symbolischer Ebene erfährt, auf der er sich etabliert, sind es andererseits die etablierten Handlungen und Spielregeln der Sprachgemeinschaft, die über die Akzeptabilität eines kommunizierten Gedankeninhalts entscheiden. Vgl. Mahr B. Ebd. 2004. S. 6-7.

⁷⁵³ Obwohl die Gattung des Romans eine erste Aufwertung während des 18. Jahrhunderts als „Geschichtsgedicht“ erfuhr, galt die Romanform hauptsächlich als eine Gattung, in der auch Figuren dargestellt werden durften, die den Anforderungen des im Drama befolgten Codes nicht entsprachen. Siehe dazu: Schneider J. Ebd. S. 7-8.

⁷⁵⁴ Siehe 2.1. „leicht verständliche, zu Redundanz neigende Unterhaltungsliteratur“.

„Ungeschickten“ wahrnimmt, wobei das Buch selbst als Werk eines Autors verstanden werden kann, der über die Rezeption seines Textes reflektiert: „Wenn dieses tolle kleine Buch einmal gefunden [...] wird, so muss es auf alle glücklichen Jünglinge ungefähr den gleichen Eindruck machen nur verschieden nach den verschiedenen Stufen ihrer Ausbildung“.⁷⁵⁵ Die Formulierung des „Ungeschickten“ lässt sich demnach mit der Frage nach der Romanform verbinden, die als Narration gegenüber der poetischen Form als „ungeschickt“ wahrgenommen werden kann.⁷⁵⁶

3.2.6. „Idylle über den Müßiggang“

Im Unterschied zu den ersten vier Abschnitten fängt die *Idylle über den Müßiggang* mit einer gereimten Rede an, in der sich der Erzähler als Dichter in eine idyllische Umgebung versetzt. Die Schwierigkeiten, denen seine poetische Instanz dabei begegnet, machen den Eindruck als ob sie von den sentimentalischen Wellen der Narration verwaschen werden.⁷⁵⁷

Ich saß, da ich so in mir sprach, wie ein nachdenkliches Mädchen in einer gedankenlosen Romanze am Bach, sah den fliehenden Wellen nach. *Aber die Wellen flohen und flossen so gelassen, ruhig und sentimental, als sollte sich ein Narcissus in der klaren Fläche bespiegeln und sich in schönem Egoismus berauschen.*⁷⁵⁸

Die Aussagen in diesem Abschnitt scheinen einerseits auf die griechische Auffassung von der Muße als *otium* und andererseits auf die Muse als Epiphanie bzw. auf den Zustand poetischer Inspiration zu hinzuweisen, in welchem der Schaffensprozess einer gottähnlichen Stimmung gleicht.⁷⁵⁹ Hierbei vollzieht sich eine Annäherung der Begriffe „Muße“ und „Müßiggang“, in welcher sich sowohl inhaltlich als auch textuell antike und moderne Bezüge bewähren.

Zu Schlegels Zeit konstituierte sich eine Auffassung, die den „unthätigen“ Müßiggang als verwerflich ablehnte. Zum einen war dieser in der Tradition des Todsündenkatalogs

⁷⁵⁵ KFSV V. S. 22.

⁷⁵⁶ Braun C. Ebd. 1999. S. 126.

⁷⁵⁷ KFSV V. S. 25-29.

⁷⁵⁸ Vgl. KFSV V. S. 25. Meine Hervorhebung.

⁷⁵⁹ Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 117.

mit der Faulheit oder der theologisch konnotierten *acedia* gleichgesetzt,⁷⁶⁰ zum anderen sowohl staatsökonomisch als auch moralphilosophisch als „nutzlos“ verworfen worden.⁷⁶¹ Von Kant wurde der Müßiggang u. a. als Ursache der Langeweile kritisiert,⁷⁶² während die Muße „Freiheit von pflichtmäßigen Beschäftigungen“ bedeutete.⁷⁶³ Um 1800 sollte der Müßiggang, der keinen wirtschaftlichen Nutzen stiftet, als ein „unwirtschaftliches Laster“ bekämpft werden.⁷⁶⁴

Obwohl die allgemeine Ablehnung des Müßiggangs retrospektiv beurteilt einer der dominantesten Züge in Schlegels Zeit war,⁷⁶⁵ wird im Unterschied zu den damaligen Vorstellungen in dem eben zitierten Abschnitt die polemisch aufgeworfene Frage nach der individuellen Entscheidung zur müßigen Untätigkeit bzw. zur „willkürlichen“ Passivität geschildert.

Die ‚willkürliche Passivität‘ wurde bei Friedrich Schlegel nicht nur zur Übergangsphase der Produktivität erhoben, sondern auch zusammen mit der zur zeugungstätigen Kraft gewürdigten Erotik zu einem wesentlichen Bestandteil des menschlichen Innenlebens gemacht. Während die Stimmung der „göttlichen Fantasie“ und ihrer poetischen Manifestation nur „in müßigen Stunden“ entsteht,⁷⁶⁶ enthält der Müßiggang Schlegels Ansicht nach nur insofern produktives Potential, als er im Laufe des poetischen Verfahrens funktionalisiert wird.⁷⁶⁷

Diese doppelte Aufwertung wird in den zentralen Einheiten des Abschnitts *Idylle über den Müßiggang* am Beispiel von zwei antagonistischen Inszenierungen dargestellt. In der ersten Einheit wird vom Protagonisten über die bis dahin etablierten Gesetze der bildenden Kunst nachgedacht, als ob er sich inmitten der Herstellung eines Selbstporträts befinden würde. Am Anfang des Abschnitts, in dem eine Szene des Schlummerzustands dargestellt wird, erinnert sich der Protagonist an die Handlungsweise, nach welcher „die Dichter, die Weisen und die Heiligen“ danach

⁷⁶⁰ „Müßiggang“ wird im Gegensatz zu „Muße“ mit Lasterhaftigkeit, vor allem im erotischen Bereich, mit „Unkeuschheit“ verbunden: „wer fressen, saufen, spielen, tanzen, muszgang, unkeuschheit treibt“. Vgl. *Müsziggang*, In: J. Grimm und W. Grimm; L. Sredsen, *Kleine Philosophie der Langeweile* 2002. Siehe dazu: J. C. Adelungs Wörterbuch.

⁷⁶¹ Vgl. Saller R.: *Schöne Ökonomie: die poetische Reflexion der Ökonomie in frühromantischer Literatur*. Würzburg 2007. S. 175.

⁷⁶² Vgl. Kant I.: *Vorlesung über Ethik*. Frankfurt a.M. 1992. S. 173.

⁷⁶³ Vgl. Hiller M.: „Müßiggang, Muße und die Musen“. In: *Athenäum* 10 (2000). S. 135-158.

⁷⁶⁴ Vgl. Saller R. Ebd.

⁷⁶⁵ Vgl. Trossbach W.: „Klee-Skrupel“. *Melancholie und Ökonomie in der deutschen Spätaufklärung*. In: *Die Kehrseite des Schönen*, (Aufklärung 8/1) Hamburg 1994, S. 91-120.

⁷⁶⁶ Vgl. KFSa V. S. 30.

⁷⁶⁷ Vgl. KFSa II. S. 337 „Nur die Fantasie kann das Rätsel dieser Liebe fassen und als Rätsel darstellen; und dieses Rätselhafte ist die Quelle von dem Fantastischen in der Form aller poetischen Darstellung“.

strebten, den Göttern ähnlich zu werden, und vergleicht beide miteinander.⁷⁶⁸ Die Idylle scheint an dieser Stelle tatsächlich eine in den antiken Modellen angelegte Funktion wiederzugewinnen:

Gleich einem Weisen des Orients war ich ganz versunken in ein heiliges Hinbrüten und ruhiges Anschauen der ewigen Substanzen, vorzüglich der deinigen und der meinigen. [...] Ich *erinnerte mich, und ich sah* uns, wie gelinder Schlaf die Umarmten mitten in der Umarmung umfing. Dann und wann öffnete einer die Augen, lächelte über den süßen Schlaf des andern und wurde wach genug um ein scherzendes Wort, eine Liebkosung zu beginnen: aber noch ehe der angefangene Mutwille geendigt war, sanken wir beide fest verschlungen in den seligen Schoß einer halbbesonnenen Selbstvergessenheit zurück.⁷⁶⁹

In dieser Passage findet der Idyllenraum innerhalb des als ekstatisch erinnerten Höhepunkts des Erzähler-Protagonisten erstmals als ein bewusstloser Zustand statt, wobei die vergangenen Stadien seines (Vor-; Unter-)Bewusstseins in Form der Erzählung vergegenwärtigt zu werden scheinen. Indem er sich an den Schlummer mit seiner Briefpartnerin erinnert, denkt er gleichzeitig über eine der wichtigsten Regeln für die bildende Kunst jener Epoche nach: „Größe in Ruhe, sagen die Meister, sei der höchste Gegenstand der bildenden Kunst; und ohne es deutlich zu wollen, oder mich unwürdig zu bemühen, bildete und dichtete ich auch unsre ewigen Substanzen in diesem würdigen Styl“.⁷⁷⁰ Als Kategorienform des „Wunschbildes“ kann der Idyllenraum einerseits als das „Verlangen nach Evasion“ verstanden werden, oder auch auf die Intention der „Diagnose und Reform“ jener Wirklichkeit verweisen.⁷⁷¹

Der scheinbar „müßige“ Zustand ermöglicht es dem Protagonisten, das „leere unruhige Treiben“ des zerrissenen Menschen polemisch auf dessen „nordische Unart“ zurückzuführen. Kurz vor dem Erwachen, d. h. in dem Moment als der in einem organischen Universum verortete oder bewusstlose Zustand einem bewusst funktionalisierten Mechanismus Platz macht, wird seine Fähigkeit zum „würdigen Styl“ nachvollzogen.⁷⁷²

⁷⁶⁸ KFSA V. S. 26.

⁷⁶⁹ KFSA V. Ebd. Meine Hervorhebung.

⁷⁷⁰ KFSA V. Ebd. Siehe z. B. die „edle Einfalt und stille Größe“ in Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst* (1755).

⁷⁷¹ Außer der Bindung an ein neues Naturkonzept sind es die Integration von Familie und Arbeit und die daraufhin skizzierten Entwürfe eines idealen Gemeinschaftslebens, welche die Idylle am meisten prägen. Vgl. Böschstein R. „Idyllisch/Idylle“. In: Barck K. u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart u. a. 2001. S. 119-138.

⁷⁷² KFSA V. S. 27.

Mit dem äußersten Unwillen dachte ich nun an die schlechten Menschen, welche den Schlaf vom Leben subtrahieren wollen. [...] Der unerfahrene Eigendünkel ahndet gar nicht, dass dies nur Mangel an Sinn und Verstand sei und hält es für hohen Unmut über die allgemeine Hässlichkeit der Welt und des Lebens, von denen er doch noch nicht einmal das leiseste Vorgefühl hat.⁷⁷³

In dieser Passage, die eine zentrale Stelle des Abschnitts ist, kommt das Hässliche, beschrieben als eine sich auf Mitmenschen übel auswirkende Eigenschaft erstmals vor, deren Hauptursachen in der Unwissenheit menschlicher Denkweise ausgemacht werden könnten. Im Weiteren heißt es, dass es dem Menschen nicht durch „Fleiß und Nutzen“, eher durch „Gelassenheit und Sanftmut“ gelingt „sich an sein ganzes Ich“ zu „erinnern“ und „die Welt und das Leben“ zum ersten Mal gründlich anzuschauen.⁷⁷⁴

Die Frage nach den Bedingungen für die Entstehung neuer Gegenentwürfe für das Gemeinschaftsleben wird am Beispiel des Gegensatzes zwischen der ersten Einheit, in der die Szene des ‚räumlich (u-)topischen‘ und vorbewussten Zustands dargestellt wurde, und der zweiten exemplifiziert. Es handelt sich bei der zweiten Einheit um eine „allegorische Komödie“ einer Theaterszene, in welcher im Anschluss an einen Wahrnehmungszustand auch auf einen sozialen Ort hingewiesen wird. Indem sich der Erzähler in der zweiten Einheit „unsichtbar“ in ein Theatermilieu versetzt, wird sowohl auf seine Inszenierung als distanzierter Beobachter als auch auf seine Lage als deklassierter Künstler angespielt.⁷⁷⁵ Das zuerst im Schlummer-Zustand vom Protagonisten „als Langeweile“ wahrgenommene und auf die „nordische[n] Unart“ zurückgeführte „leere unruhige Treiben“ sowie die im Genuss des „schönen Klimas“ verortete „weibliche Passivität“ werden in der zweiten Einheit in ein Doppelschema von ästhetisch-poetologischen Merkmalen integriert, so dass sich die Bildlichkeit aus der „allegorischen Komödie“ gleichwohl auf die Narration der „Idylle“ übertragen lässt.⁷⁷⁶

Ich glaubte unsichtbarerweise in einem Theater zu sein [...]. An der rechten Seite des Vordergrundes war statt der Dekoration *ein Prometheus* abgebildet, der Menschen verfertigte. Er war *an einer langen Kette* gefesselt, und arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung; auch standen ungeheure Gesellen daneben, die ihn unaufhörlich antreiben und geißelten. [...] Gegenüber zeigte sich auch als

⁷⁷³ KFSA V. S. 26-27.

⁷⁷⁴ KFSA V. S. 27.

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ Ebd.

stumme Figur der vergötterte *Herkules*, wie er abgebildet wird mit der Hebe auf dem Schoß.⁷⁷⁷

Die in der Prometheus- und Herkulesgestalt verkörperte „allegorische Komödie“ kann als Allegorie der im Drama um 1800 beanspruchten Pflichtethik und Aufklärung verstanden werden.⁷⁷⁸ Während Prometheus seine vor der Bühne stehenden Zuschauer „verfertigt“, zeigt sich Herkules als „Leitbild“ des Müßiggangs und in seiner sinnlich-erotischen Zeugungstätigkeit „statisch und stumm“.⁷⁷⁹ Während beim ersten der Rezipient zu einer mechanischen Arbeitsweise gezwungen wird, herrscht beim letzteren eine orgiastisch-idyllische Feieratmosphäre, in der sich letztlich die Freude nach ausgefülltem Auftrag widerspiegelt.⁷⁸⁰ Im Gegensatz zu dem ewig schaffenden und nie ruhenden Prometheus, der als Figur „der Erziehung und Aufklärung“⁷⁸¹ eine polemische Abwertung erfährt,⁷⁸² wird von Herkules das Wunschbild einer organischen Laufbahn des Menschen verkörpert. Damit stellt dieser Abschnitt, im Anschluss an die literaturtheoretischen Schriften des jungen Schlegel, einen Gegenentwurf zu dem künstlerischen Schaffensprozess und gleichzeitig zur menschlichen Bildung dar, wobei die Freiheit vom Zwang gleichwohl zu einer neuen Ausbildung von Individualität beiträgt.⁷⁸³

Lucinde

„Muße und Sorglosigkeit“, „Müßiggang“	„Fortschreiten ohne Mittelpunkt“
„Schlummer“, „(willkürliche) Passivität“,	„Schlaflosigkeit“, „Fleiß und Nutzen“
„Gelassenheit und Sanftmut“	„leeres unruhiges Treiben“
„Schönes Klima“	„nordische Unart“
„Pflanze (organisch)“	„Kette“, „Fesseln“
„Herkules“	„Prometheus“

⁷⁷⁷ KFSa V. S. 28. Meine Hervorhebung.

⁷⁷⁸ Vgl. Anz T (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände–Konzepte–Institutionen*. III Bd. Institutionen und Praxisfelder. Stuttgart: Metzler 2007. S. 113.

⁷⁷⁹ Ebd. Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 87

⁷⁸⁰ KFSa V. S. 29. Vgl. Volker R.: „Prometheus und Herakles: Fragen an Friedrich Schlegels „Idylle über den Müßiggang“. In: Schmidt G. (Hg.): *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*. Jena 1996. S. 173-183; Vgl. Bräutigam B. Ebd. S. 87-90. Die Zeitschrift, die den Titel *Athenäum* erhielt, sollte ursprünglich „Herkules“ genannt werden. 1801 hat Schlegel im *Herkules Musagetes* den Zusammenhang von heroischen Aspirationen und literarischem Aktivismus angesprochen. Vgl. KFSa II. S. 416; 417; 3-179.

⁷⁸¹ KFSa V. S. 29.

⁷⁸² Siehe dazu Schillers Aufsatz *Vom Erhabenen* (1793): „Groß war Herkules, das er seine zwölf Arbeiten unternahm und beendigte. Erhaben war Prometheus, da er, am Kaukasus angeschmiedet, seine That nicht bereute und dem Unrecht nicht eingestand.“ NA XX/1. S. 171-195.

⁷⁸³ KFSa V. 27.

Studium-Aufsatz

„angenehme Erscheinung des Guten“	„unangenehme Erscheinung des Schlechten“
„gleichmäßige Spannung in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe“	„schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen“
„süße Lockung der Sinnlichkeit“,	„feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit“
„freie Leichtigkeit“	„Missverhältnis und Streit“ ⁷⁸⁴
„Harmonie“	

3.2.7. „Treue und Scherz“

Der sechste Abschnitt beschreibt äußerst detailliert eine Mimesis-Illusion erotischer Rede zwischen dem Protagonisten und seiner Adressatin. Im Unterschied zu den anderen Abschnitten, in denen die sprachliche Nachahmung nichtsprachlicher Ereignisse als Illusion offenbart wird, wird der Erzähler-Protagonist in diesem Abschnitt zum aktiven Teilnehmer einer dialogischen Galanterie-Szene mit seiner Gesprächspartnerin. Der Erzähler scheint auf den ersten Blick durch die Figur ersetzt zu werden,⁷⁸⁵ wobei der Großteil der berichteten Rede zur polemisch aufgeworfenen Objektivierung der Sprache tendiert, wie bereits im vierten Abschnitt zu sehen war.⁷⁸⁶

In diesem Abschnitt scheint sich, wie im zweiten und vierten, die Darstellung eines erotischen Verhältnisses anzukündigen. Es wird hier erstmals auf die physischen Züge der Partnerin hingewiesen, die „heilige dunkle Augen“ und „lange schwarze Haare“ hat – zwei Eigenschaften die sich auf den Protagonisten psychisch auswirken, indem er, sobald sie ihn anblickt, „in Konfusion“ gerät.⁷⁸⁷

Auf der thematischen Ebene wird in diesem Abschnitt die Ehe implizit als negative Folie für den Gemeinschaftsentwurf in den Blick genommen.⁷⁸⁸ „Die Gesellschaft ist ein Chaos, das nur durch Witz zu bilden und in Harmonie zu bringen ist.“⁷⁸⁹ Wenn somit die zwischen den beiden Adressaten stattfindende dialogische Rede einerseits das traditionelle Ehe-Modell in Frage stellt, relativiert sie die konventionellen Beziehungen zwischen Frau und Mann. Darauf, dass das Thema im Rahmen des publizierten Teils

⁷⁸⁴ Die in der Tabelle aufgelistete Merkmale beziehen sich auf KFSa V und KFSa I.

⁷⁸⁵ Diese Form von Personenrede wird „unmittelbare Rede“ genannt. Vgl. Genette G. Ebd. S. 121.

⁷⁸⁶ Vgl. KFSa V. S. 24-25.

⁷⁸⁷ KFSa V. S. 29-35. Hier: S. 30.

⁷⁸⁸ Vgl. KFSa V. S. 92. *Bruchstücke aus dem Nachlaß*.

⁷⁸⁹ Ebd. S. 34. Es handelt sich bei dem Verhältnis der Protagonisten offensichtlich nicht um eine vor dem Gesetz und der Öffentlichkeit geschlossene Verbindung.

des Romans nur skizzenhaft ausgeführt wurde, verweist der sich in den *Bruchstücken aus dem Nachlaß* findende monologische Brief der Doppelgängerin des männlichen Adressaten, in welchem die Folgeschäden einer Konventionsehe in polemischer Hinsicht dargelegt werden.⁷⁹⁰

3.2.8. „Lehrjahre der Männlichkeit“

Der siebte Abschnitt ist nicht nur der längste des Romans, sondern er gibt dem Roman, durch seine Position an mittlerer Stelle, eine symmetrische Struktur.⁷⁹¹ In einem Brief an Schleiermacher wird dieser Textabschnitt als „Haupt- und Mittelstück“ des Romans und als „historischer Teil“ bezeichnet.⁷⁹² Die Zentralnarration blickt aus der Perspektive eines mit dem Protagonisten identifizierbaren Erzählers auf die Jugendzeit der Hauptfigur Julius, wobei, im Unterschied zu den anderen Abschnitten, die teleologische Erzählhaltung unter Einsatz der Er-Form beginnt:

Pharao zu spielen mit dem Anscheine der heftigsten Leidenschaft und doch zerstreut und abwesend zu sein; in einem Augenblick von Hitze alles zu wagen und sobald es verloren war, sich gleichgültig wegzuwenden: das war nur eine von den schlimmen Gewohnheiten, unter denen Julius seine wilde Jugend verstürmte.⁷⁹³

Im Titel dieser Narration wird eher von einer Kategorie der Männlichkeit als von einem bestimmten Individuum gesprochen. Obwohl dem Leser klar gemacht wird, dass hier, wie in den anderen Abschnitten, weiterhin die Rede von Julius ist, indem im Unterschied zum Genitivus subjektivus, wie er beispielsweise im Titel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zu sehen ist, vom Genitivus obiectivus die Rede ist, kann der Protagonist als ein exemplarisches Beispiel der Lehrjahre verstanden werden.⁷⁹⁴ Der Julius-Typus repräsentiert insgesamt ein durch Imperative äußerer und innerer

⁷⁹⁰ „Ich war verheyrathet und konnte den Vater meiner Kinder nicht lieben“. Vgl. KFSa V. S. 92.

⁷⁹¹ KFSa V. 35-59. Vgl. Polheim 1966; Paulsen 1946, 179; Behler 1981, 115-117; Härter A. 1993, S. 155. Foschi A. 1995, S. 98. De Mazza 1999, S. 223. Siehe dazu: Fr. Schlegel an Caroline Schlegel: Berlin, Spätmärz 1799. KFSa XXIII. S. 252. „Das Haupt- und Mittelstück des ersten Bändchens sind *Lehrjahre der Männlichkeit*, wenn auch nicht eigentliche Geschichte, doch reine Darstellung“.

⁷⁹² Fr. Schlegel an Schleiermacher: Berlin, März 1799: „Der historische Theil der Lucinde (*Lehrjahre der Männlichkeit*) ist nun fertig, und damit bin ich über den eigentlichen Berg“. KFSa XVIII. S. 235; 02.03.1799. In: Dilthey W. u. a. (Hg.): *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen*, III, Berlin 1861, S. 103.

⁷⁹³ KFSa V. S. 35.

⁷⁹⁴ KFSa V. 36.

Unterwerfung konstituiertes Männerbild, welchem Zerrissenheit und reflexive Selbstzweifel zugleich innewohnen. Hier scheint der inszenierte Vorgang des Julius von gestern in der dritten Person durch den Erzähler-Protagonisten von heute distanziert betrachtet und beurteilt zu werden.

Am Anfang der Lehrjahre scheint es Julius nur in „Hoffnung und Erinnerung“ wirklich zu gelingen, er selbst zu sein.⁷⁹⁵ Mit der in der Narration eingesetzten Präteritumform wird eine Art „alterslose Vergangenheit“ markiert, wodurch die Erzählung als episch wahrgenommen werden kann.⁷⁹⁶ Insofern als die Geschichte in den *Lehrjahren der Männlichkeit* als ein Werk innerhalb eines anderen gelesen werden kann, kann sie als intradiegetische Erzählung gelten.⁷⁹⁷ Sie erzählt von einem dilettierenden Bohemien und Künstler namens Julius, der anfänglich seinen rastlos erotischen Reizen folgt, der die verschiedenen Frauen, die er vor der Partnerin trifft, eine gegen die andere wie Objekte austauscht und dabei dauernd unbefriedigt bleibt. Da Julius keinen bürgerlichen Beruf ausübt und frei von finanziellen Sorgen lebt, kommt die soziale Welt in dieser Geschichte nur in Form von Geselligkeit vor.

Darauf, dass dieser Romanstoff vom Erzähler kritisch behandelt wird, wird durch seine selbstentfremdete Rede in der Lisette-Episode hingewiesen.⁷⁹⁸ Die zu „früh gefallene, entführte“ und sofort danach „in der Fremde verlassene“ Lisette wird zum Lieblingsgegenstand des egoistischen „Strebens ohne Mittelpunkt“ von Julius.⁷⁹⁹ Was ihm Lisette „so interessant“ gemacht hat, war die Tatsache, dass sie sogar „im Stande der äußersten Verderbtheit“ „eine Art von Charakter“ zeigte, wobei „ihr Egoismus“, wie der „schöne Egoismus“ des Müßiggangs,⁸⁰⁰ keinesfalls „im gemeinen Stil“ erschien.⁸⁰¹

Am Beispiel der Figurenkonstellation Julius/Lisette werden der Geschichte die bereits skizzierten Merkmale der antiken Poesie und ihrer modernen Nachahmung sowie der mechanisierten Funktionalisierung einverleibt. Während Lisette als Personifikation eines durch die bloße Nachahmung entstandenen Produktes der antiken Poesie verstanden werden kann, stimmt die des Julius mit der modernen Poesie überein. In der Lisette-Figur scheint die jeweilige herrschende Kategorie des Bedürfnisses verkörpert

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ Vgl. Braun C. Ebd. S. 165-67. Siehe dazu auch: Genette G. Ebd. S. 157.

⁷⁹⁷ Genette G. Ebd. S. 162-63.

⁷⁹⁸ Vgl. KFSa V. S. 44.

⁷⁹⁹ KFSa V. S. 41-42.

⁸⁰⁰ KFSa V. S. 25.

⁸⁰¹ KFSa V. S. 41. Laut Kliche sind die von der Literatur und Kunst geprägten Einzeldarstellungen sozialer Typen wie der „Dirne“ Darstellungen des Hässlichen die als Offenbarung und Aufweis sozialer Mißstände zu verstehen sind. Vgl. Kliche D. Ebd. 2001. S. 57.

zu sein, die zusammen mit dem unbefriedigten Trieb zum Hauptbestandteil einer fortschrittsorientierten Kraft wurde.⁸⁰² Da ihre Geschichte, wie die von Julius, in der dritten Person erzählt wird, ohne sie bewusst als integrativer Bestandteil der Gegenwart zu begreifen, scheint sie „sorglos in der Gegenwart zu leben“.⁸⁰³

Die von der Julius-Figur unternommene und als „Resultat einer äußern Lage“ konzipierte „verkehrte Richtung“ wurde von Schlegel bereits am Beispiel von Shakespeares Drama *Hamlet* in seinem *Studium*-Aufsatz theoretisch entworfen.⁸⁰⁴ Im Unterschied zu der antiken Poesie, welche die Möglichkeit bietet, eine nicht im erlittenen „System der Bedürfnisse“, sondern eine in der Freiheit „fundierte Konterdetermination“ gegenüber den Einflüssen einer „verkehrten Erfahrung“ geltend zu machen, bleibt in den modernen „Gedichten ohne allen Stoff“ der Trieb des Schönen unbenutzt, insofern als dieser, genauso wie Lisette von Julius, nur als bewegendes Prinzip verstanden wird.⁸⁰⁵

Der Trieb nämlich, welcher die Griechische Bildung lenkte, ist ein mächtiger Bewegter, aber *ein blinder Führer*. Setzt eine Mannigfaltigkeit blinder bewegender Kräfte in freie Gemeinschaft, ohne sie durch ein vollkommenes Gesetz zu vereinigen: sie werden sich endlich selbst zerstören.⁸⁰⁶

Wenn der Trieb dagegen als das „lenkende Prinzip“ der Bildung verstanden wird, „so entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandteile der strebenden Kraft“.⁸⁰⁷ Die natürliche Bildung der griechischen Antike heißt „natürlich“, gerade weil „Verstand“ und „Neigung“ als unzertrennlich konzipiert wurden. Nur wenn der „Quell der Tätigkeit“ ein „unbestimmtes Verlangen“ bleibt, muss der Mensch weder dem Bedürfniszwang noch dem Rationalitätsdruck unterliegen.⁸⁰⁸ Es ist aber nicht nur die verkehrte Richtung Julius', sondern es sind die einzelnen Stufen, die er in seiner Geschichte durchschreitet, welche der Richtung moderner Poesie ähneln: „Kaum läßt sich in ihrer Masse beim ersten Blick etwas Gemeinsames entdecken; [...] In einer

⁸⁰² Vgl. Saller R. Ebd. S. 159.

⁸⁰³ KFSA V. S. 41-42.

⁸⁰⁴ KFSA I. S. 260. „Hamlets Stimmung und Richtung nämlich ist ein Resultat seiner äußern Lage“.

⁸⁰⁵ Vgl. Bräutigam B. Ebd. „So lange die menschliche Natur existiert, wird der Trieb zur Darstellung sich regen, und die Forderung des Schönen bestehen. Die notwendige Anlage des Menschen, welche, sobald sie sich frei entwickeln darf, schöne Kunst erzeugen muß, ist *ewig*“.

⁸⁰⁶ Vgl. KFSA I. S. 316-17. Meine Hervorhebung.

⁸⁰⁷ KFSA I. S. 268. Vgl. KFSA I. S. 307. „Der gesamte Trieb war nicht nur das bewegende, sondern auch das lenkende Prinzip der Griechischen Bildung.“

⁸⁰⁸ KFSA I. S. 230.

aufeinanderfolgenden Reihe findet sich keine beharrliche Eigentümlichkeit, und in dem Geiste gleichzeitiger Werke gibt es keine gemeinschaftlichen Verhältnisse“.⁸⁰⁹ Die Aneinanderreihung von geschlechtlichen Erlebnissen mit verschiedenen Frauen, die Julius „zum Scherz“ liebt, wird als Ergebnis der Krise des Geschmacks verstanden.⁸¹⁰

Doch sind die zwei Katastrophen, unter denen sie zu wählen hat, von sehr verschiedener Art. Geht die Richtung mehr auf ästhetische Energie, so wird der Geschmack, der alten Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Piquanten und Frappanten übergehn.⁸¹¹

Die „unendliche Leerheit“ und die „Unruhe“ seiner Erwartung, die die Bestandteile des ersten Bestimmungsmoments des Interessanten verkörpern, beziehen sich hier nur auf eine quantitative Steigerung.⁸¹² Das auf die ästhetische Energie zielende Streben Julius' wird von dem auf Effektüberbietung ausgerichteten Innovationsdrang ausgelöst.⁸¹³

*Jeder seiner Wünsche stieg mit unermesslicher Schnelligkeit und fast ohne Zwischenraum von der ersten leisen Regung zur grenzenlosen Leidenschaft. [...] Sein Geist strebte nicht die Zügel der Selbstherrschaft fest zu halten, sondern warf sie freiwillig weg, um sich mit Lust und mit Übermut in dies Chaos von innerm Leben zu stürzen.*⁸¹⁴

Erst in dem Moment als es Julius gelingt seine Vergangenheit adäquat zu begreifen, erweist sie sich als Krisenperiode eines Ungeschickten, wobei seine Erinnerungen – „eine Masse von Bruchstücken ohne Zusammenhang“, die wie „ein Gespräch, ein Geschwätz aus der Tiefe des Herzens“ herausdringen – einem zerbrochenen Spiegel ähneln, in dessen unförmiger Fläche sich seine Gegenwart wie „das Feuer der unterdrückten Liebe“ kaum reflektieren kann.⁸¹⁵

Genauso wie die „ästhetische Anlage rastlos in unbefriedigter Sehnsucht“ strebt, „so taumel“ Julius „von Begierde zu Genuß“ und „im Genuss verschmachtet“ er in

⁸⁰⁹ Vgl. KFSa I. S. 221-222.

⁸¹⁰ KFSa V. S. 33

⁸¹¹ Vgl. KFSa I. S. 254.

⁸¹² Vgl. KFSa I. S. 217. „Befriedigung findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelöst wird; wo alle Sehnsucht schweigt“.

⁸¹³ Vgl. Schlaffer H. Ebd. 1977. S. 275-296.

⁸¹⁴ KFSa V. 37. Meine Hervorhebung.

⁸¹⁵ Ebd. S. 60. „So schaut das Auge in dem Spiegel des Flusses nur den Widerschein des blauen Himmels, die grünen Ufer, die schwankenden Bäume und die eigne Gestalt des in sich selbst versunkenen Betrachters“.

Begierde.⁸¹⁶ In diesem sich durch unendliche „Leerheit und Disharmonie“ auszeichnenden Verfahren spiegeln sich die von Schlegel diagnostizierten Krisensymptome des Zeitalters wieder, die bereits im *Studium*-Aufsatz als geschichtsphilosophische Konzepte bestimmt wurden.

Im Anschluss an das Bedürfnis und den Trieb als ziel- und objektgerichtetes Wollen kommt dem Verstand eine relevante Rolle in diesem Abschnitt zu.⁸¹⁷ Während nach der Definition des *Wert*-Aufsatzes die Befriedigung „durch unmittelbaren Genuss“ zum Bestandteil der natürlichen Bildung gehört, wird sie in der künstlichen „gehemmt und die natürliche Stimmung und Richtung der Natur verrückt“.⁸¹⁸

Wie am Beispiel der Julius-Figur gezeigt, verursacht der unersättliche Wunsch nach unmittelbarer Erfahrung in seiner Geschichte eine Kettenreaktion „fortgesetzter Enttäuschungen“,⁸¹⁹ weil dieselbe „Kraft, welche das Ziel des Ganzen“ und „die Richtung der Laufbahn“ bei ihm bestimmt, zuerst nur in „dirigierenden Begriffen“ besteht.⁸²⁰

Die Kraft, der Stoff war zwar durch Natur gegeben: das lenkende Prinzip der ästhetischen Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse *dirigierende Begriffe*. Selbst der individuelle Charakter dieser Begriffe war durch Umstände veranlaßt, und durch die äußere Lage notwendig bestimmt. Daß aber der Mensch nach diesen Begriffen sich selbst bestimmte, den gegebenen Stoff ordnete, und die Richtung seiner Kraft determinierte; das war ein freier Aktus des Gemüts.⁸²¹

Indem der Verstand in der modernen Poesie zum „lenkenden Prinzip der ästhetischen Bildung“ wird, nimmt er „unter der Herrschaft von Begriffen“ eine „verkehrte Richtung“ an.⁸²²

Die *Tendenz des gesamten Triebes* geht auf ein unbestimmtes Ziel; die *Tendenz des isolierenden Verstandes* geht auf einen bestimmten Zweck. Der entscheidende Punkt ist, ob die Anordnung der ganzen Masse, die Richtung aller

⁸¹⁶ KFSa I. S. 223.

⁸¹⁷ Vgl. KFSa I. S. 313. „Die Stufe der Hässlichkeit hängt von der intensiven Quantität des Triebes, welchem widersprochen wird, ab. Die notwendige Bedingung des Hässlichen ist eine getäuschte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen.“

⁸¹⁸ KFSa I. S. 636-37. Siehe auch: KFSa XII. S. 66. „Harmonie ist da, wo alle Gefühle und Triebe schön sind.“

⁸¹⁹ Vgl. Saller R. Ebd. S. 162.

⁸²⁰ Vgl. KFSa I. S. 316-17.

⁸²¹ KFSa I. S. 232-233.

⁸²² Ebd. Diese Begriffe dürfen nicht mit dem „Triebe, als dirigierendem Prinzip der Bildung verwechselt werden“. Vgl. KFSa I. S. 234.

Kräfte durch das *Streben* des gesamten noch ungetrennten Bestrebungs- und Gefühlsvermögens, oder durch einen einzelnen *Begriff* und Absicht bestimmt ist.⁸²³

Was Julius weder durch „Streben“ noch durch „Arbeiten“ erreichen konnte, hat sich in seiner Kunst vollendet, in welcher sein Trieb und sein Verstand erstmals eine „Einheit“ bilden können. Anstatt der Subjektivität eines Bild-Raums, der nach Maßgabe der individuellen Wahrnehmungsgesetze konstruiert wurde, wird durch die Zentralperspektive die Objektivität des Dargestellten angedeutet. Erst als anhand der zentralperspektivischen Darstellung auch der Fluchtpunkt seiner Geschichte offensichtlich wird, wird auch klar „wie groß seine Ungeschicklichkeit“ und sein „Mangel an Verstand“ waren.⁸²⁴

Während am Anfang Julius ein Verfahren quantitativer Steigerung verfolgt, wird durch die nähere Bekanntschaft mit seiner Briefpartnerin ein Prozess qualitativer Steigerung in Gang gesetzt, der sich gleichzeitig in seinem Werk widerspiegelt.⁸²⁵ Die am Anfang „groß gedachten“ Gemälde, welche, wie sein Charakter, „spröde und starr wie echter Stahl“ waren, und „in altem Stil“ und „steif und steinern“ wirkten, haben sich zum ersten Mal „von ruhigem heitern Dasein und von Genuß dieses Daseins“ belebt.⁸²⁶

Seine Gemälde belebten sich, *ein Strom von beseelendem Licht schien sich darüber zu ergießen* und in frischer Farbe blühte das wahre Fleisch. [...] Die Formen selbst entsprachen vielleicht nicht immer den angenommenen *Gesetzen einer künstlichen Schönheit*. Was sie dem Auge empfahl, war eine gewisse stille Anmut, ein tiefer Ausdruck von ruhigem heitern Dasein und von Genuß dieses Daseins.⁸²⁷

Als Thema der Geschichte erweist sich in diesem Textabschnitt nicht nur die Männlichkeit, sondern auch der zum Meister werdende Julius. Das Spezifische daran ist nicht nur der in der Passage dargestellte Prozess des zum Künstler bzw. zum Kunstwerk-Werdens, sondern auch die in der Geschichte enthaltene Werkästhetik.

⁸²³ KFSa I. S. 368. Meine Hervorhebung.

⁸²⁴ Ebd. S. 55-56.

⁸²⁵ Ebd. Meine Hervorhebung.

⁸²⁶ Vgl. „Wenn hingegen philosophischer Gehalt in der Tendenz des Geschmacks das Übergewicht hat, und die Natur stark genug ist, auch den heftigsten Erschütterungen nicht zu unterliegen: so wird die strebende Kraft, nachdem sie sich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft hat, sich gewaltsam ermannen, und zu Versuchen des Objektiven übergehn“. KFSa I. S. 254-5.

⁸²⁶ KFSa V. S. 50; KFSa V. S. 56.

⁸²⁷ KFSa V. S. 56.

Sobald sich die erzählte Trennung des Protagonisten zwischen Sein und Denken, zwischen Form und Inhalt, sowie zwischen der „denkenden und der tätigen Kraft“ in Form der Diskursivierungen im Roman entziffern lässt, wird auch ihre Wirkung deutlich.

Die Erstbegegnung mit der Partnerin scheint nicht nur in Julius das Bewusstwerden seiner Künstler-Berufung auszulösen. Dieser Prozess macht es ihm in „vollkommener und freier Übereinstimmung mit sich selbst“ erstmals möglich, seinen „Gesetzen das vollgültigste Ansehen“ zu verschaffen und seiner Bestimmung zu entsprechen.⁸²⁸ Sein geschildertes früheres Leben erscheint demnach als eine Folge von Krisenepisoden, die sich in seiner Unfähigkeit zeigen, seine Vergangenheit zu begreifen und durch die zentralperspektivische Darstellung zu reproduzieren.⁸²⁹ Jede dieser Krisen führt den Protagonisten in symbolisch verdichtete Situationen, deren Bewältigung insgesamt der Rekonstruktion eines sich allmählich stabilisierenden und kohärenten Männlichkeitsbildes dient.⁸³⁰ Erst nach einer Serie von Proben scheint Julius, genauso wie Herkules bei den Göttern, zur Ruhe und zu sich selbst zu kommen.

Der „Ausdruck für das Verhältnis des Allgemeinen und des Einzelnen in der freien Darstellung“ wird von Schlegel mit der Objektivität gleichgesetzt, wonach die „technische Richtigkeit“ „die erste Bedingung eines Kunstwerkes“ verkörpert.⁸³¹ Anstatt der nach Maßgabe der individuellen Wahrnehmungsgesetze konstruierten Subjektivität, wird die Objektivität des Dargestellten durch die Zentralperspektive insofern suggeriert, als nur durch sie „die Theorie ihrer Bestimmung entsprechen“ kann.⁸³²

Eher als eine Nachbildung des urbildhaft Naturschönen durch die ideale Wirklichkeit zu sein, wird die „verkehrte Richtung“ in diesem Abschnitt zu einer von der „technischen Richtigkeit“ nachgebildeten Geschichte.⁸³³ Im Unterschied zum *Studium*-Aufsatz, wo die Objektivitäts-Widerherstellung in einen „plötzlichen Sprung“ bzw. im „günstigen

⁸²⁸ KFS A I. S. 272. Erst danach wird er bereit sein, sich zusammen mit Lucinde eine „Stelle in der schönen Welt“ zu verdienen. Vgl. KFS A V. S. 62.

⁸²⁹ Vgl. H. Schlaffer. Ebd. 1977. S. 272-296.

⁸³⁰ Zum Symbol-Begriff siehe Deubel V. Ebd. 1973, S. 110.

⁸³¹ Vgl. KFS A I. S. 253-4. „Das Übermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Poesie kann kein andres sein als das *höchste Schöne*, ein Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit“.

⁸³² Vgl. KFS A I. S. 272. „Dann kann die Theorie nur durch vollkommene und freie Übereinstimmung mit sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehen verschaffen, und sich zu einer wirklichen öffentlichen Macht erheben“.

⁸³³ KFS A V. S. 24. Benjamin W. Ebd. S. 70-72. „Die objektive Gesetzlichkeit, welcher das Kunstwerk durch die Kunst unterworfen ist, besteht [...] in dessen Form“.

Augenblick einer Katastrophe“ besteht, erfolgt diese in diesem Romanabschnitt nach zahlreichen „vorübergehenden Zuständen ohne Zusammenhang“. ⁸³⁴ Julius konnte sich erst dann mit seiner Partnerin verbinden als ihm der dirigierende „Begriff und selbst der Name der Liebe“ „ganz in der Ferne“ erschienen. ⁸³⁵ Während diese Wendung dem geschichtsphilosophischen Schema nach durch das Studium der Antike stattfindet, vollzieht sie sich in diesem Abschnitt durch den Fokalisierungswechsel vom (un-)bewussten Zustand des Protagonisten-Erzählers in das Bewusstsein des Lesers sowie auf der textuellen Ebene im Wechsel von der grammatischen Person der Ich- zu der Er-Form und zurück zur Ich-Form. ⁸³⁶

3.2.9. „Metamorphosen“

Die Miniatur der Metamorphosen stellt die sich durch den Prozess künstlerischer Nachbildung entfaltende Transformation des Erzähler-Protagonisten vor, ⁸³⁷ der „wie ein Künstler das einzig geliebte Werk“ bildet. ⁸³⁸ Die Metamorphose vollzieht sich von der schüchternen Anschauung eines Narcissus zum „bewegten“ Werk des Pygmalion, d. h. in einem Transformationsprozess, wo „jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen“ kann. ⁸³⁹

3.2.10. „Zwei Briefe“

Im neunten Abschnitt reflektiert der Erzähler-Protagonist über das „hochzeitliche Band“, das ihn mit der „Priesterin der Freude“ verbindet. ⁸⁴⁰ Während Julius die Partnerin mit dem Lorbeer schmücken möchte, der in der Antike als Ruhm- und

⁸³⁴ Um der qualitativen Veränderung willen knüpft der Autor an die überlieferte Form an: „Wir müssen uns über unsere eigne Liebe erheben und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns, was wir auch für andere Fähigkeiten haben, der Sinn für das Weltall“. Vgl. KFSa II. S. 13.

⁸³⁵ Vgl. KFSa V. S. 52.

⁸³⁶ KFSa V. S. 57.

⁸³⁷ KFSa V. S. 59-61. Vgl. Ovidius *Metamorphosen*, X, 243; J. J. Bodmers *Pygmalion und Elise* (1749); Rousseaus *Pygmalion* (1770). Vgl. auch den Brief, den Fr. Schlegel am 29. Oktober 1798, zu der Zeit in der er die Pläne zu seinem Roman aufnimmt, an Caroline richtet: „Unter Goethes Sachen bete ich die Metamorphose absonderlich an“. KFSa XXIV. S. 189.

⁸³⁸ KFSa V. S. 61.

⁸³⁹ KFSa V. S. 59-61.

⁸⁴⁰ KFSa V. S. 61.

Siegessymbol galt, gibt sie ihm den Myrtenkranz, mit dem in der Antike sowohl die Archonten und als auch die Richter geschmückt wurden.⁸⁴¹

Wenn im ersten Abschnitt die Rede von Julius war, der die „schöne Verheißung“ erhält,⁸⁴² dass seine Partnerin Mutter wird, so ist im zweiten die Rede davon, dass er sich „das kleine Landgut“ kaufen möchte, wo „die Menschen doch noch beisammen sein“ können, „ohne sich häßlich zu drängen“.⁸⁴³ Indem das idyllisch markierte Landgut als Ort der Erziehung des gemeinsamen Kindes verstanden wird, erscheint das „Nützliche“ in diesem Abschnitt in einem neuen Licht,⁸⁴⁴ da Julius nicht mehr nach dem Gesetz der Menge zu leben scheint.⁸⁴⁵

3.2.11. „Eine Reflexion“

Im zehnten Abschnitt wird Julius' Geschichte resümiert. Nicht nur wird in diesem Abschnitt sein jugendliches Wollen als Traum enthüllt, sondern der Zustand des modernen Menschen wird in einen expliziten Gegensatz zu dem des antiken gesetzt: „Je verschämter und je moderner man ist, je mehr wird es Mode sie aufs Schamlose zu deuten“.⁸⁴⁶ Über die erfolglosen Versuche seiner Jugend gelangt der Protagonist endlich in das Stadium selbstbestimmter Beschränkung, und zwar erst als er mit seiner Partnerin „das Unbestimmte“ in sein Dasein und Werk integriert.⁸⁴⁷

Während sich Schlegels Ansicht nach im Weiblichen das „Unbestimmte“ befindet, verkörpert sich im Mann das „Bestimmte“.⁸⁴⁸ Durch diese Symmetrie wird die gegenseitige Wertschätzung über das einzelne Gefühl gestellt und gleichzeitig wird die

⁸⁴¹ Vgl. Aristophanes: *Werke* in drei Bänden. Voß J.H. Braunschweig: Vieweg 1821. S. 163. Herder J. G.: „Lorbeerkranz“. In: *Gedichte*. Berlin: Hempel 1879, S. 301-303. Vgl. Eichner H. Ebd. I. 2012. S. 333. Dorothea an Schleiermacher, 31. Oktober 1800: Zum Geburtstag von Dorothea brachten Philipp und Paulus einen Myrtenkranz und Lorbeer und bekränzten sie und Friedrich Schlegel.

⁸⁴² KFSa V. S. 7.

⁸⁴³ KFSa V. S. 61.

⁸⁴⁴ Vgl. KFSa V. S. 72.

⁸⁴⁵ KFSa V. S. 57.

⁸⁴⁶ KFSa V. S. 72.

⁸⁴⁷ *Eine Reflexion* wurde u. a. als Schlegels literarisierte Auseinandersetzung und Überwindung der Ich-Philosophie Fichtes interpretiert. Siehe dazu: Saller R. Ebd. S. 172. „Verbindet man die Reflexion und Spekulation, so erhält man die Allegorie“. Vgl. KFSa XII. S. 19; „Verbinden wir Bewußtsein und Natur miteinander so haben wir den Begriff Reflexion“. KFSa XII. S. 25. Vgl. *Vertraute Briefe*, Zweiter Brief: „Die Liebe ist ein unendlicher Gegenstand für die Reflexion, und so soll auch ins Unendliche darüber nachgedacht werden“. Ebd. 1988. S. 158. Siehe dazu: Anstett J.-J. „Lucinde. Eine Reflexion. Essai d'Interprétation“. EG (1948) S. 241-250. Vgl. Deubel V. Ebd. S. 152.

⁸⁴⁸ Ebd. KFSa V. S. 73. In der Passage taucht die in Humboldts Aufsatz *Über den Geschlechtsunterschied* verwendete Terminologie auf. Vgl. Flavell M. K.: „Woman and Individualism“. In: *The Modern Language Review* 70 (1975). S. 550-566. Zitiert nach: Braun C. Ebd. S. 154.

Beziehung einer Reflexion unterzogen. Damit wird ihr Denkmuster in eine alternative Vorstellung des Werkes integriert, das als „Kunstwerk der Ungeschicklichkeit“ bezeichnet wird.⁸⁴⁹ Die „männliche Ungeschicklichkeit“, die als „Folie für die hellbrennende Granate“ dient, wird in diesem Abschnitt mit der vorhandenen Kraft und dem nicht glücklich benutzen Stoff identifiziert.⁸⁵⁰ Statt als in Diskursivierungsform des damals vorherrschenden Ehe-Ideals, tritt in diesem Abschnitt seine Zensurierung in Form symbolischer Darstellung auf.⁸⁵¹

3.2.12. „Julius an Antonio“

Julius an Antonio scheint ein apologetischer Brief über die Freundschaft zwischen Antonio und Julius zu sein.⁸⁵² Dieser Abschnitt⁸⁵³ gravitiert um eine Alternative zu dem damals noch herrschenden Freundschaftskult:⁸⁵⁴ „Wir wollen nicht bloß zusammen leben, sondern im brüderlichen Bunde vereint wirken und handeln“.⁸⁵⁵ „Wir“ bezieht sich im ersten Teil des Abschnitts auf Julius und Eduard. In dieser Passage erklärt Julius, dass es für ihn zwei verschiedene Arten von Freundschaft gibt: eine „äußerliche“ und eine „innerliche“. Während die erstere „von Tat zu Tat“ eilt und „jeden würdigen Mann“ in den „Bund vereinter Helden“ aufnimmt, findet in letzterer „keine Täuschung“ statt, denn zu dieser Freundschaft ist nur fähig „wer in sich ganz ruhig wurde und in Demut die Göttlichkeit des andern zu ehren weiß“.⁸⁵⁶ In dieser letzteren Art von Freundschaft scheint der gefühlsorientierte oder naturverbundene Mensch über ein rollenkonformes Gesellschaftsbild gestellt zu werden.

⁸⁴⁹ KFSA V. S. 74.

⁸⁵⁰ KFSA I. S. 314.

⁸⁵¹ Die Terminologie wird kurz danach von Friedrich Schlegel in eine Passage aus *Lessings Gedanken und Meinungen* (1804) übernommen, um das Verhältnis von Prosa und Poesie zu bestimmen. Vgl. KFSA III. Charakteristiken und Kritiken 2. S. 48. Vgl. Braun C. Ebd. S. 158.

⁸⁵² Vgl. KFSA II. S. 335. Antonio taucht als Protagonist in dem *Brief über den Roman* auf, wo er sich weigert den Roman der epischen Gattung zuzuordnen, weil er zur romantischen und nicht zur antiken Welt gehört und weil er verschiedene Gattungen integriert und dem objektiven Wesen des Epischen entgegengesetzt ist.

⁸⁵³ Im *Brief über den Roman* spricht Antonio vom „Geist der Liebe“, der die Poesie beseelt. Vgl. KFSA II. S. 329-333. In diesem Kontext „wirft“ sich Julius „ganz auf die andre Seite“ und eilt zu Eduard. Im zweiten Teil erfährt der Leser, dass Julius eine Antwort von Antonio bekommen hat. KFSA V. S. 76.

⁸⁵⁴ Es handelt sich hier um eine „untergegangene Freundschaft“. Vgl. KFSA V. S. 75. „Ich zweifelte gar nicht, daß Du, da Du so vieles weißt, auch wohl die Ursachen wissen würdest durch die unsre Freundschaft untergegangen ist.“

⁸⁵⁵ KFSA V. S. 74-78. Hier: S. 76.

⁸⁵⁶ KFSA V. S. 77-78.

3.2.13. „Sehnsucht und Ruhe“

Im Unterschied zu der „Sehnsucht und Ungeduld“⁸⁵⁷ des ersten Abschnitts stellt der vorletzte Abschnitt einen Dialog zwischen dem Protagonisten und seiner Partnerin dar.⁸⁵⁸ Das Kapitel kann als Gegenstück zum Abschnitt *Treue und Scherz* interpretiert werden. Die Kontrastpaare „Tag und Nacht“ sind in diesem Abschnitt zusammen mit „Sehnsucht und Ruhe“ in synästhetische Wortkonstellationen hineingetrieben worden. Durch die Einführung jambischer Rhythmen wird dem gesamten Dialog ein orgiastisch-poetisches Gepräge verliehen.⁸⁵⁹

3.2.14. „Tändeleien der Fantasie“

Im letzten Abschnitt wird die zweckrationalistische „Unart“ des unfreien und von der Absicht abhängigen modernen Menschen problematisiert.⁸⁶⁰

Absichten haben, nach Absichten handeln, und Absichten mit Absichten zu neuer Absicht künstlich verweben; diese Unart ist so tief in die närrische Natur des gottähnlichen Menschen eingewurzelt, daß er sich's nun ordentlich vorsetzen und zur Absicht machen muß, wenn er sich einmal ohne alle Absicht, auf dem innern Strom ewig fließender Bilder und Gefühle frei bewegen will.⁸⁶¹

Der Titel bezieht sich auf die Szene „der jungen Mutter mit ihrem Schoßkinde“, die dem aus der Renaissance bekannten Motiv der Madonna mit Kind und dessen Ikonografie gleicht.⁸⁶² Im Unterschied zur „Arglist des Altklugen“ lässt sich „die jugendliche Seele“ der Mutter, die „den Liebling“ mit den „schönen Bildern der schönen Welt“ betrachtet, nicht verwirren.⁸⁶³

⁸⁵⁷ KFSA V. S. 9.

⁸⁵⁸ KFSA V. S. 78-80. Außer in *Treue und Scherz* kommt Lucinde auch in *Sehnsucht und Ruhe* zu Wort. KFSA V. S. 78-79.

⁸⁵⁹ Vgl. Hudgins E. Ebd. S. 69. Vgl. KFSA V. S. 79.

⁸⁶⁰ KFSA V. S. 81-82.

⁸⁶¹ KFSA V. S. 81. Gegenbegriff zur (freien) Natur ist Absicht (Gegenbegriff zu Freiheit ist Gesetzmäßigkeit). Vgl. Erlinghagen A. Ebd.

⁸⁶² KFSA V. S. 81-82.

⁸⁶³ Ebd.

3.2.15. Bruchstücke aus dem Nachlaß

Nach der Publikation des „Ersten Theils“, hatte Friedrich Schlegel vor, im zweiten die weibliche Sichtweise zu ergänzen: „Das Gegenstück im zweyten sollten Weibliche Ansichten seyn; vielseitige Briefe von Frauen und Mädchen verschiedener Art über die gute und schlechte Gesellschaft.“⁸⁶⁴ Während die Briefadressatin in den *Bekennnissen* vor allem als Empfängerin auftaucht, wendet sie sich in den *Bruchstücken aus dem Nachlaß* ihrerseits an Julius.⁸⁶⁵ In der *Geschichte eines Scherzes* werden nicht nur dieselben Kontrastpaare verwendet, die bereits in den *Charakteristiken* das wirkungspoetische Ambivalenzgefühl thematisierten, sondern auch die dem „inneren Zwiespalt“ innewohnenden Epitheta, die gleichzeitig als wirkungspoetische Merkmale der im *Studium*-Aufsatz entworfenen Kategorie des erhabenen Hässlichen gelten: „heilige Schrecken“ und „dunkle Allmacht“ und danach „kindische Fröhlichkeit und der bittere Schmerz.“⁸⁶⁶ Im Unterschied zum *Studium*-Aufsatz und den *Charakteristiken* werden diese Merkmale in der *Geschichte eines Scherzes* nicht in Traktatform verhandelt, sondern lassen sich mittels einer komplexen Kommunikation in einer Leserperformanz (re-)konstruieren.⁸⁶⁷ Das Schauspiel, das den Zuschauer „plötzlich ergreift“ und das seine Sinne „in den wildesten Strudel“ gleichermaßen „zurückstößt wie anzieht“, scheint in diesem Abschnitt einem pseudoreligiösen Handlungsort unterzuliegen. Im selben Abschnitt wird das Schweigen als Handlung aus „Ehrfurcht“ sowie als Ergebnis des „inneren Zwiespalts“ dargestellt, der sich durch „Farben und Bilder“ vergegenwärtigen lässt.⁸⁶⁸ In *Vom Wesen der Freundschaft* folgt ein Dialog zwischen Julius und Lorenzo über die Ironie. Im gesamten fragmentarisch gebliebenen Kapitel sind einige Beispiele von Abschiedsbriefen zu finden, welche die Selbstmörder Guido und Juliane an ihre Freunde schicken wollen. In *Guido's Tod* erfährt der Leser, dass Guido Selbstmord beging, weil seine Frau und ihr Kind gestorben sind.⁸⁶⁹

⁸⁶⁴ Fr. Schlegel an Caroline Schlegel: Berlin, Spätmärz 1799. KFSa XXIII. S. 252.

⁸⁶⁵ Ebd. S. 84-92.

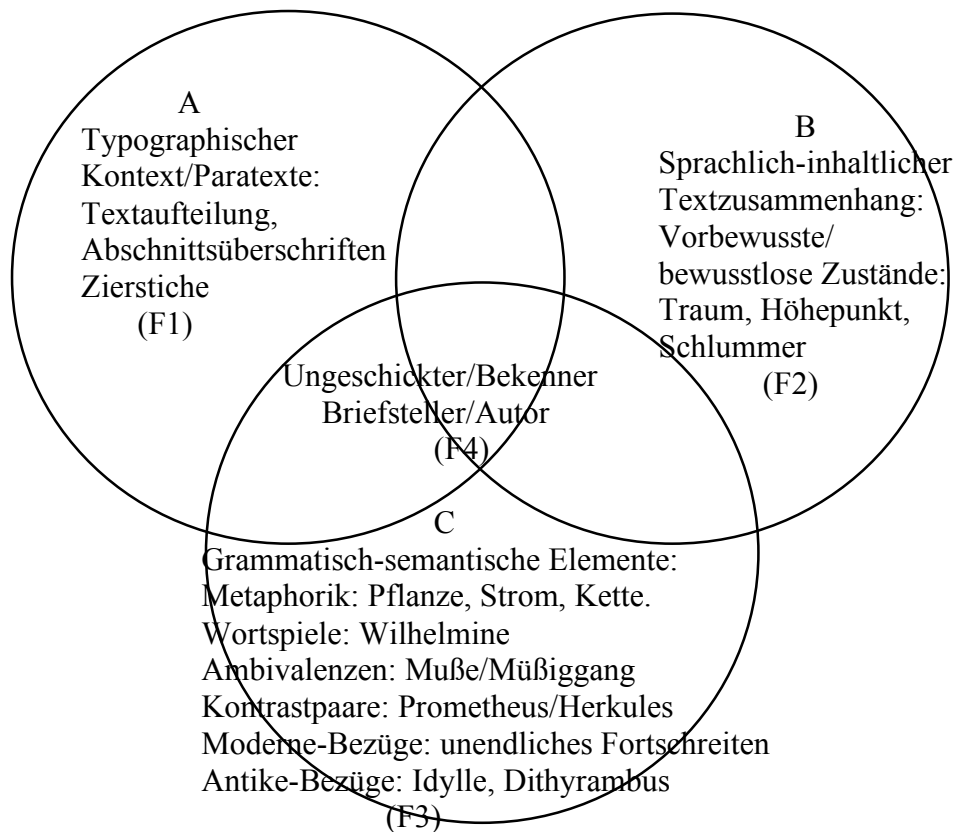
⁸⁶⁶ Ebd. S. 84-85.

⁸⁶⁷ Vgl. KFSa II. S. 126. Siehe dazu: S. 88.

⁸⁶⁸ KFSa V. S. 85.

⁸⁶⁹ KFSa V. S. 87.

3. 3. Zu den einzelnen Abschnitten



Nach einem analytisch-expositorischen Überblick über die einzelnen Textabschnitte von Friedrich Schlegels Roman lässt sich zusammenfassend feststellen, dass sich sowohl anhand der auf der textuellen Ebene (F1) als auch in den Themen (F2) auftretenden Merkmale der *progressiven Universalpoesie* (F3) unterschiedliche Diskursivierungsformen identifizieren lassen.⁸⁷⁰ Die Diskursivierungsformen werden in Friedrich Schlegels Roman anhand der Differenzierung zwischen einem typographischen Kontext (A), den grammatisch-semantischen Sprachelementen (C) sowie des sprachlich-inhaltlichen Textzusammenhang (B) entzifferbar, wobei sich der außertextuelle Kontext auf den situativen Gebrauchszusammenhang bzw. die historische Entstehungszeit des Textes zurückführen lässt.⁸⁷¹ Die Prozesse der Wahrnehmung und Deutung von Schriftform und Schriftanordnung sowie ihr Einfluss auf die Deutung des Textinhalts sind anhand des „Niveaus typographischer Vertextung“

⁸⁷⁰ Vgl. KFSa II. S. 182.; KFSa XVI. S. 269. KFSa V. S. 54.

⁸⁷¹ Vgl. Wehde S. Ebd. 2000. S. 14.

zu unterscheiden.⁸⁷²

Die Metaphorik, das figurative Vokabular und die allegorischen Wortspiele, die zu den vom frühen Friedrich Schlegel entworfenen ästhetisch-poetologischen Merkmalen (F3) gehören und im Roman thematisch in der Figurenkonstellation und textuell in der Erzählung transponiert werden, sind neben dem illusionsbrechenden Nacheinander von (un-)bewussten Zuständen (F2) von zentraler Bedeutung, wenn es darum geht, zwischen den verschiedenen Diskursivierungsformen zu unterscheiden sowie eine substantielle Einsicht in das allegorisch-philosophische Gesamtbild des Romans zu erhalten (F4). Nur insofern als zwischen dem (un-)bewussten Zustand des Briefe schreibenden Erzähler-Protagonisten und der in dessen Geschichte erzählten Mimesis-Illusion differenziert wird, stellt die Entkoppelung des „Codes der Bilder“ von der Schrift kein „Ende von Kritik und Analysefähigkeit“ seitens des Rezipienten dar.⁸⁷³ Zu diesem *Zwischensein* zählen einerseits der (un-)bewusste Zustand des Briefe schreibenden Erzähler-Protagonisten und andererseits die in dessen Geschichte erzählte Mimesis-Illusion bzw. Offenbarung eines auf der Illusion basierenden Geheimnisses.

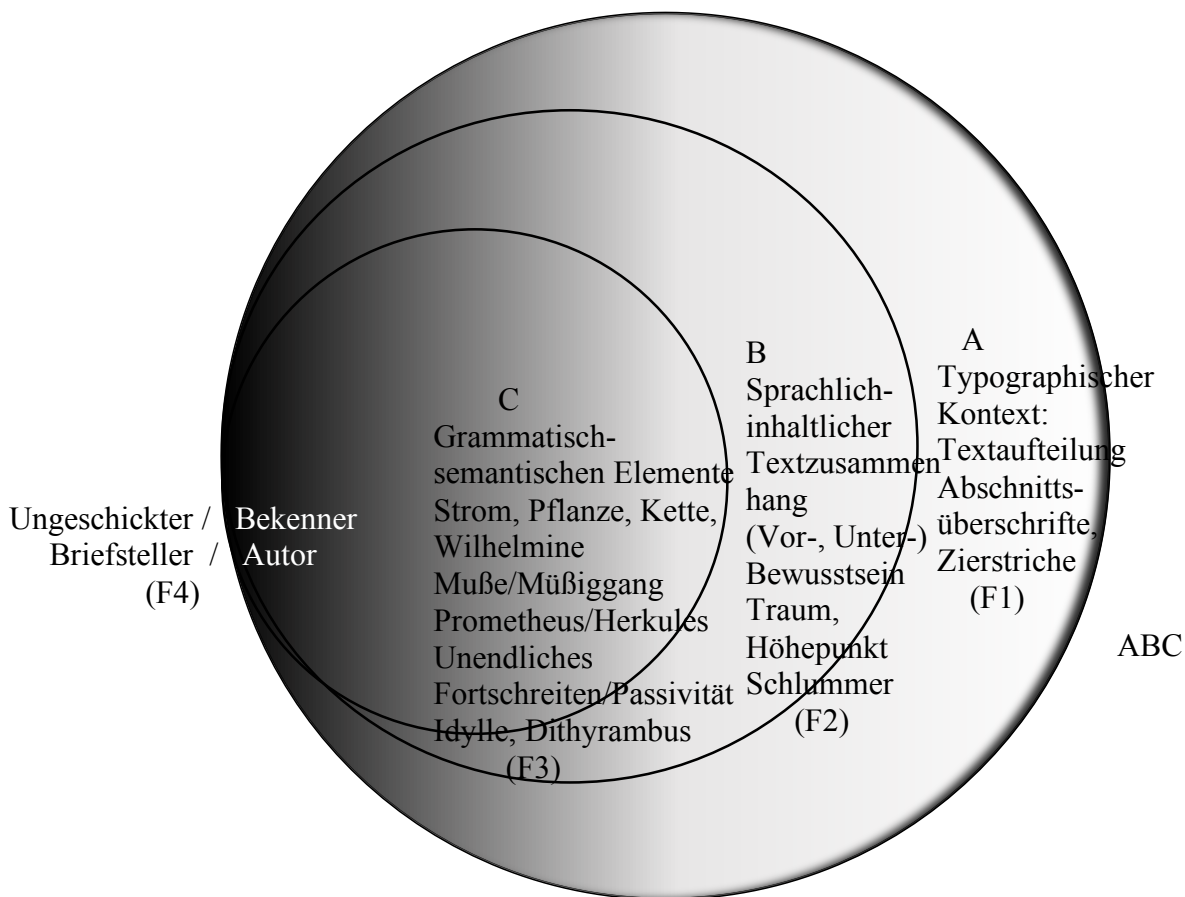
Mit der Offenbarung wird sowohl auf die Situation des Briefschreibers, als auch auf den Schöpfungsprozess des Autors hingedeutet, wobei auf den ersten Blick sowohl die Erzähler- als auch die Autor-Diskursivierung im Begriff der Objektivität einen gemeinsamen Nenner zu finden scheint. Während aber beim frühen Schlegel das Objektivitätsideal erstmals in Traktatform skizziert wurde, entzieht es sich letztlich in Romanform dem Erzählgestus – genauso wie ein Gemälde, das vom Rezipienten unmittelbar wahrgenommen wird an der Herausbildung der Subjektivität des Rezipienten kaum einen bewussten Anteil haben kann. Die Vermittlung vollzieht sich erst dann, wenn die Schrift als eine in Romanform verfasste Geschichte gelesen wird.⁸⁷⁴

Innerhalb dieser Geschichte geht das Hässliche durch einen Funktionswechsel insofern, als die im Roman enthaltenen Maßstäbe der „progressiven Universalpoesie“ durch den sprachlich-inhaltlichen Textzusammenhang aus den Stadien des Vor- bzw. Unterbewusstseins in die des bewusstseinswerdenden Rezipienten transponiert werden.

⁸⁷² Ebd. Bei Wehde wird u. a. zwischen den Niveaus von Lettern, Worte, Textzusammenhang und Buchzusammenhang differenziert.

⁸⁷³ Flusser V.: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen 1990, S. 148. Zit. Nach: Wehde S. Ebd. 2000. Siehe auch: Hausmann R. *Texte bis 1933*. 2 Bde. Bd. 1: *Tabak mit Bohnen*. Bd. 2. *Bilanz der Feierlichkeit*. Hg. von M. Erlhoff. München 1982. Zit. Nach Wehde S. Ebd. S. 362.

⁸⁷⁴ Vgl. Bogdal K.-M. Ebd. 1999. S. 224.



Aufgrund des im vorliegenden Unterkapitel entworfenen Modells lässt sich feststellen, inwieweit sich der Diskurs des Hässlichen und dessen Verwendung innerhalb der einzelnen Diskurs-Trajektoren Friedrich Schlegels Roman erstens in Bezug auf den damals herrschenden Diskurs und zweitens in Bezug auf seine in Romanform verfasste Geschichte registrieren lässt.

Zum einen lässt sich feststellen, dass die in Romanform umgesetzte Theorie des Hässlichen bei Schlegel als ein Versuch angesehen werden kann, die „ästhetische Heteronomie“ zu systematisieren, zu beurteilen und sie schließlich zu verändern, wonach zuerst der Maßstab, nach welchem die Kunst- und Literaturprodukte beurteilt werden sollten, allgemeingültig und die Anwendung dieses Maßstabs auf den kritisierten Gegenstand sowie dessen Wahrnehmung „vollkommen richtig“ sein sollen.⁸⁷⁵ Zum anderen lässt sich feststellen, dass diese Theorie im Laufe ihrer praktischen Umsetzung in vielfacher Hinsicht durch einen Funktionswechsel gegangen ist.

⁸⁷⁵ Vgl. KFSa I. S. 310.

Beim frühen Schlegel haben sich die Stufen des Hässlichen vor allem auf die wirkungspoetische Ebene bezogen: Schlegels Ansicht nach sollten sie „von der intensiven Quantität des Triebes, welchem widersprochen wird“ abgeleitet werden,⁸⁷⁶ wonach „eine getäuschte Erwartung“ und „ein erregtes und beleidigtes Verlangen“ als notwendige Bedingungen galten.⁸⁷⁷ Das Hässliche bei Friedrich Schlegel wurde sowohl als grundlegendes Darstellungsprinzip für die Entstehung der modernen Poesie und als auch als Produkt einer „höheren Schöpferkraft“ bestimmt.⁸⁷⁸

Wenn nach den von Friedrich Schlegel in Traktatform skizzierten Kriterien die Kunst- und die Literaturprodukte „objektiv“ bzw. unabhängig von zeitlichen Produktionsbedingungen beurteilt werden sollten, fanden sie erstmals in Schlegels *Charakteristiken* in Rezensionsform ihre Explikation. Schlegels Absicht die „ästhetische Heteronomie“ schließlich in Romanform transponieren zu wollen, um das Publikum auf Distanz zu halten, es zu bewerten und praktisch verändern zu können, kann sich insofern als produktiv erweisen als der Maßstab, nach welchem die in Romanform verfasste Geschichte zur *characteristica universalis* menschlicher Schöpferkraft erhoben wird.

⁸⁷⁶ Ebd.

⁸⁷⁷ Vgl. KFSa I. S. 311.

⁸⁷⁸ KFSa I. S. 219.

4. Zusammenfassung der Ergebnisse

Die vorliegende Studie hat sich die Suche nach einem übergreifenden Erklärungsmodell für das Hässliche im Werk Friedrich Schlegels zum Ziel gesetzt, um herauszufinden wie das Hässliche von Friedrich Schlegel bestimmt wurde, in welchen Schriften es von ihm verwendet wurde, welche Rolle der Diskurs des Hässlichen im damaligen semantischen Netz spielte bzw. inwiefern sich dieser Diskurs verwandelt hat und, nicht zuletzt, inwiefern er in Friedrich Schlegels Roman Verwendung fand.

Ausgehend von der Feststellung, dass sich die um die Mitte des letzten Jahrhunderts aufkommende Frage nach der historischen Bedeutung der Romantik für die moderne Kunst und Literatur von der Frage nach der Bestimmung des Hässlichen im Frühwerk Friedrich Schlegels in mehrfacher Hinsicht unterscheiden lässt, sollte die Arbeit die Fragen beantworten, inwieweit Friedrich Schlegels Begriffsverständnis von demjenigen seiner Zeitgenossen abweicht bzw. mit ihnen übereinstimmt, und inwiefern seine Verwendung als produktive Alternative zum damaligen Begriffsverständnis verstanden werden kann.

Nach einer Vorstellung des Hässlichen als Fachwort und als Wahrnehmungskategorie in theoretisch-systematischer Perspektive sind im ersten Kapitel auf der Basis von Fachlexika und in begriffshistorischer Perspektive die spezifischen Begriffsverwendungen des Hässlichen bis heute rekonstruiert worden. Dabei hat sich in erster Linie herausgestellt, dass das von *Haß* abgeleitete deutsche *hässlich* die Bereiche des Ästhetischen und des Ethischen umfasst,⁸⁷⁹ dass die Bezeichnung menschlicher Gesinnung als *hässlich* bzw. als eine sich auf Mitmenschen übel auswirkende Eigenschaft in der Standardsprache deutlich seltener als ‚hässliches Aussehen‘ vorkommt und, nicht zuletzt, dass die Assoziation des Hässlichen mit dem moralisch Schlechten und dem politisch Inkorrekten bis heute hochpräsent ist.⁸⁸⁰

In Bezug auf das Hässliche bei Friedrich Schlegel hat sich herausgestellt, dass der Begriff beim frühen Schlegel, anders als bei seinen Zeitgenossen, als der ‚reine Gegensatz von der Idee des Schönen‘ bestimmt wurde, wobei er zusammen mit dem Schönen als ‚unzertrennliches Korrelat‘ in Traktatform systematisiert und der

⁸⁷⁹ Vgl. Kliche D. Ebd. 2001. S. 25-66. Hier: S. 28

⁸⁸⁰ Ebd. Siehe auch: Pauen M. Ebd. 2006. S. 222-225.

Objektivität untergeordnet wurde.⁸⁸¹ Indem es Schlegel um einen Entwurf ging, mit welchem es ihm möglich sein sollte die moderne Poesie sowie ihre Epoche kritisch zu bewerten und sie zu verändern, wurde das Hässliche bei ihm in erster Linie „unentbehrlich“ und im Kontext seiner Geschichtsphilosophie in der Kontrastposition zum Schönen zur Zentralkategorie eines ästhetischen Interregnums erklärt.⁸⁸² Innerhalb der modernen Bildung kann, Schlegels Ansicht nach, die Stufe, auf der die Freiheit „ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt“ nur durch den Eintritt einer „ästhetischen Revolution“ erreicht werden.⁸⁸³ Für die Wiederherstellung der Objektivität bedürfe es deshalb eines plötzlichen Sprungs bzw. des „günstigen Augenblicks einer Katastrophe“.⁸⁸⁴ Während das Hässliche bei Schiller hauptsächlich als ein Reizmittel für die Zuschauer bzw. als eine ästhetische ‚Quelle von Vergnügen‘ verstanden wurde, ist es von Schlegel, im Modus der Empfänglichkeit des ‚schönen Scheins‘ als erster Freiheitsmoment menschlicher Entwicklung bestimmt worden.⁸⁸⁵

Für Friedrich Schlegel besteht die Funktion des Hässlich-Erhabenen darin, den Zuschauer vom Genuss der künstlerischen Darstellung ab- und die Aufmerksamkeit auf die reale Individualität umzulenken, die in der Universalität einer bestimmten Darstellung zum Ausdruck kommt.⁸⁸⁶ Demgegenüber haben die Kritik und die Poetik bei Schlegel eine Neubestimmung des modernen Literatur- bzw. Kunstwerks versucht, welche die These vom „Trieb zur Darstellung“ voraussetzt.⁸⁸⁷

Im Hauptteil ist der Versuch unternommen worden, die bedeutendsten Entwicklungsstufen für die Genese und für die Geltung des Diskurses über das Hässliche in den literaturtheoretischen und literaturkritischen Schriften Friedrich Schlegels zu bestimmen. Nachdem festgestellt worden ist, inwiefern das Hässliche und seine Theorie im *Studium*-Aufsatz sowie in den mit diesem Aufsatz zusammenhängenden Schriften verwendet wurde, ist anschließend der Versuch unternommen worden, die Begriffsverwendung des Hässlichen in den übrigen zum *Studium*-Aufsatz komplementären Beiträgen zu bestimmen. Dabei ist der frühen Schaffensperiode Friedrich Schlegels besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden.

Im ersten Unterkapitel des Hauptteils der Arbeit sind die von Friedrich Schlegel als

⁸⁸¹ Siehe dazu: KFSa I. S. 311. Vgl. Zelle C. Ebd. 1996, Sp. 1304-1326. Hier: Sp. 1317.

⁸⁸² Vgl. Zelle C. Ebd. 1996. Sp. 1304-1326.

⁸⁸³ KFSa I. S. 633.

⁸⁸⁴ KFSa I. S. 256. Vgl. Behrens K. Vgl. S. 23. Siehe auch: Bräutigam B. Ebd. S. 57.

⁸⁸⁵ Vgl. KFSa I. S. 209.

⁸⁸⁶ Vgl. Frank M. Ebd. 1995. S.121-136.

⁸⁸⁷ KFSa XXIII. S. 97. „Alle Darstellung beruht auf dem Triebe zur Mitteilung“. Vgl. KFSa XII. S. 365.

Erscheinungsgründe des Hässlichen identifizierten Elemente und ihre Wiederherstellungsalternativen gegenüber der damaligen Bildung, dem Geschmack sowie der Kunst näher beleuchtet worden. Es hat sich herausgestellt, dass das Hässliche in erster Linie formuliert wurde, um das ihm zugehörnde Prinzip ‚ästhetischer Sittlichkeit‘ zum wesentlichen Bestandteil der Schönheit und gleichzeitig zu einem *Korrektiv* des modernen Geschmacks zu machen. Durch die „sittliche Kraft“ einerseits und die „entbehrte Freude“ andererseits sollte letztendlich die als Versuch zur Rechtfertigung der Unvollkommenheit der griechischen Poesie und zur Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung mit der modernen Literatur konzipierte Theorie des Hässlichen zum Übergang ins Objektive führen.

Um die öffentliche Anerkennung dieser Theorie beanspruchen zu können, ist von Schlegel die im *Komödien*-Aufsatz entworfene Autonomie in einen Zusammenhang mit dem Mangel des „ästhetischen Tadels“ an Prinzipien und Gesetzen gestellt worden. In diesem Sinne forderte Schlegel Autonomie gegenüber der „sinnlichen Prüderie“, und zwar insofern als sich die „sittliche Kraft“ in künstlerischer Formbewältigung bewähren lässt.⁸⁸⁸ Dabei hat sich herausgestellt, dass es sich um eine „sittliche Kraft“ handelt, wenn der Rezipient befähigt wird, einen Ausweg aus der modernen Kunst und Literatur mittels des Reflexionsgehalts zu erkennen. Anhand der Feststellung, dass diese Kraft als *korrektives Medium* zugunsten der ‚Erziehung‘ des modernen Geschmacks verstanden wurde, lässt sich behaupten, dass sie ‚normativ‘ ausgerichtet wurde. In dieser Hinsicht ist von Schlegel die Parekbase bestimmt worden, unter welcher die illusionsstörenden Unterbrechungen des Diskurses zu verstehen sind bzw. die Qualität, die durch diese Elemente zu einer Art Befreiung des Charakters beiträgt.

Im mittleren Unterkapitel des Hauptteils der Arbeit ist Schlegels Umsetzung des Hässlichen in seinen frühen *Charakteristiken* näher beleuchtet worden. Es hat sich gezeigt, inwiefern das von Schlegel in der Theorie des Hässlichen postulierte „kritische Korrektiv“ als Ausdruck des modernen Krisenbewusstseins und als Gegenantwort auf die jeweilige Proliferation des literarischen Feldes in der praktischen Disziplin der *Charakteristiken* Verwendung gefunden hat. Neben der Faszination am oberflächlichen Schein der Künste und an der Literatur eingelegten Folge der *ästhetischen Heteronomie*,⁸⁸⁹ wird von Schlegel einer der wichtigsten Erscheinungsgründe des Hässlichen in der mangelnden Bildung und der Sittenlosigkeit der Rezipienten erkannt.

⁸⁸⁸ Vgl. Oesterle G. Ebd. 1987. S. 224.

⁸⁸⁹ KFSa I. S. 270-271.

Während sich die Theorie auf die Bestimmung ästhetischer Produktion sowie auf die Kritik der im modernen Kulturbetrieb verorteten „unendlichen Perfektibilität“ der modernen Kunstwerke richtete, zielten seine frühen *Charakteristiken* auf die im Medium der Werke sich entfaltende Reflexion, d. h. auf eine ‚noch zu verwirklichende Kunst‘, deren zentrale Aufgabe darin bestünde, den Leser, als den „Autor zweiter Potenz“, in eine Position zu versetzen, die eine Vervollständigung seiner Leistung ermöglichen würde. Indem der erzeugte „sittliche Schmerz“ und die „entbehrte Freude“ als Triebfedern zur Wiederherstellung des Schönen gedacht wurden, wird es dem Rezipienten erst durch die Erkenntnis des qualitativen Unterschieds des Charakteristischen von dem Allgemeinen möglich, sich vom ‚ästhetischen‘ zum ‚didaktischen‘ zu entwickeln.⁸⁹⁰

Es hat sich dabei herausgestellt, dass der Diskurs des Hässlichen bei Friedrich Schlegel, der mit der Suche nach objektiven ästhetischen Kategorien beginnt, in das Problem der Rezeption des Hässlichen angesichts der individuellen Empfänglichkeit mündet, die bis auf die Bestimmung des Interessanten in den *Charakteristiken und Kritiken* zurückweist. Während im *Studium*-Aufsatz das Hässliche im dissonanten Augenblick des philosophisch Interessanten bzw. der plötzlichen Erkenntnis der Trennung zwischen dem Sein und dem Denken seinen Platz hat, wird es in den *Charakteristiken* am Beispiel der von Schlegel kritisch eingesetzten Kategorie der ‚erhabenen Hässlichkeit‘ exemplifiziert. In der Umsetzung erhabener Hässlichkeit lässt sich auf der werkpoetischer Ebene eine Täuschungsstrategie aufdecken, die gleichzeitig das unendlich erregte und beleidigte Verlangen des modernen literarischen Bedürfnisses umfasst, und auf wirkungspoetischer Ebene die Darstellung der Leerheit und der Disharmonie, welche die äußerste intellektuelle Anstrengung erfordert um das, was bloß ist, poetologisch sprengen zu können.

Im letzten Unterkapitel des Hauptteils der Arbeit sind die einzelnen Stationen der Umfunktionalisierung des Hässlichen durch einen Vergleich der während der mittleren und der späteren Schaffensperiode entstandenen Schriften rekonstruiert worden. Es hat sich dabei herausgestellt, inwiefern das Hässliche mit weiteren Agenten konnotiert wurde und inwiefern die von Schlegel umgesetzte Medium- bzw. Gegenstandswahl wie zum Beispiel der Gemäldebeschreibung, des Reiseberichtes und der akademischen Vorlesung durch diese bedingt wurden.

⁸⁹⁰ KFSA I. S. 247.

Es hat sich gezeigt, dass sich ab 1802 ein Diskurswandel bei Friedrich Schlegel registrieren lässt, welcher sich vor allem aufgrund der fehlenden Beachtung des medialen Unterschieds sowie aufgrund der ideologischen Konnotationen in bestimmten Umfunktionalisierungen schildern lässt.

Die Umfunktionalisierungen des Hässlichen bei Friedrich Schlegel lassen sich nicht nur angesichts der undifferenzierten Umsetzung neuerer Kommunikationsstrategien wie der Gemäldebeschreibung, des Reiseberichtes und der Vorlesungen nachweisen,⁸⁹¹ sondern auch der methodisch und politisch inkorrekt umgesetzten Theorie des Romantischen, die eine auf internationaler Ebene verbreitete Rezeption erfuhr.⁸⁹² Auch wenn Schlegel in seinen *Kritischen Fragmenten* den *Studium*-Aufsatz als „ein[en] manierierte[n] Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie“⁸⁹³ bezeichnet, scheint bis einschließlich 1802 eine überwiegend zeitdiagnostische sowie literaturkritische Denkweise bei ihm ausgeprägt zu sein.

Das Jahr 1802 stimmt nicht nur mit dem Zeitpunkt der Auflösung der romantischen Schule überein, sondern auch mit dem Jahr in welchem die Ansätze zur Theorie des Hässlichen von Schlegel zum letzten Mal fragmentarisch zusammengefasst wurden. Während im *Studium*-Aufsatz das Charakteristische, Manierierte und Individuelle als bedeutendste Züge des modernen Zeitalters mit den „nationalen Einseitigkeiten“ übereinstimmten, wurden diese ab 1802 strategisch als Formen der ‚nicht mehr schönen Künste‘ in der französischen Metropole verortet, die zum Musterbeispiel des Bösen deklariert wurde. Sowohl die Beschreibungs- als auch die Analyseverfahren der frühen Phase sind in dieser Schaffensperiode explizit kritisiert worden und um das ‚symbolische Wesen‘ der christlichen Kunst poetologisch erfassen zu können, haben neue medien- bzw. bildkünstlerische Reflexionen in Schlegels Diskurs Eingang gefunden.

Im zweiten Teil des letzten Unterkapitels ist der in den Kölner und der Wiener Periode stattfindende Transformationsprozess genauer betrachtet worden. Neben einer theologischen und einer ästhetischen Dimension wurde das Hässliche in Schlegels Schriften unter einer bestimmten politischen Perspektive weiter umfunktionalisiert. Besondere Aufmerksamkeit ist diesbezüglich den Vorlesungen gewidmet worden, in welchen sich neben dem Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Hässlichen eine

⁸⁹¹ Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd. 2. Ebd. S. 35. Vgl. Eichner H. (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Bd. 3. Ebd. 2012. S. 244; S. 251.

⁸⁹² Siehe die um 1800 herrschende Fraktur/Antiqua Diskussion. Vgl. Wehde S. Ebd. 2000. S. 245.

⁸⁹³ Vgl. KFSa II. S. 147.

metaphysisch-transzendente Annäherung des medialen Unterschieds herauskristallisierte und nach welchen das Wort und das Bild als Symbole verstanden wurden, die einem formlosen Sinn des Geistes Form verleihen.

Der Blick in die seit 1808 entstandenen Aufsätze hat gezeigt, dass Schlegels christlich-metaphysische Tendenz in einer immer entschiedeneren Loslösung von der idealistischen Ansicht bestand. Infolge des kulturpolitisch gefärbten und rhetorisch aufgeladenen Diskurses haben nicht zuletzt seine auf internationaler Ebene bekannten Vorlesungen durch die englische Übersetzung, *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern* (1818), sowie durch die Übertragung ins Französische, *Histoire de la littérature ancienne et moderne* (1829), bedeutende Spuren hinterlassen, die für die weitere Nationalentwicklung im weltgeschichtlichen Horizont nicht folgenlos geblieben sind.⁸⁹⁴

Im letzten Teil der Arbeit ist der Versuch unternommen worden, die Entwicklungsstufen des Diskurses über das Hässliche in Friedrich Schlegels Roman zu bestimmen. Um zeigen zu können, inwiefern die praktische Anwendung der in Schlegels Diskurs entworfenen Maßstäbe in den literarischen Diskursivierungsformen seines Roman wiederzufinden sind, wurden die Rezeptionsgeschichte und der Diskurs des Hässlichen in Friedrich Schlegels Roman als zwei getrennte Instanzen untersucht. Es hat sich herausgestellt, dass sich der Diskurs des Hässlichen bei Friedrich Schlegel von der Rezeption seines Romans in mehrfacher Hinsicht unterscheiden lässt.⁸⁹⁵

Ein Grund für die Rezeption Friedrich Schlegels Roman als „ästhetische Mißgeburt“ ist in dem Umstand identifiziert worden, dass dasjenige was für die damalige sozialen und sprachlich-temporalen Regelhaftigkeiten nicht zum literarischen Diskurs gehören sollte, im Roman zu einem literarischen Gegenstand gemacht worden ist. Insofern als sich die im damaligen Diskurs überwiegenden Normen im Roman als gebrochen erweisen, ist im letzten Teil der Arbeit Friedrich Schlegels narrativ-technischer Entscheidung besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden.

Die von Schlegel umgesetzte Technik erweist sich für die Roman-Rezeption von zentraler Bedeutung, nicht nur, weil in ihr die Erfahrungsbedingungen zeitlich beschleunigter Transformation zu narrativer Anachronie führen, sondern auch, weil sie sich als Dissonanz zwischen der erzählten Geschichte und dem narrativen Diskurs

⁸⁹⁴ Vgl. KFSa VII. S. CXLIX; KFSa XXX.

⁸⁹⁵ In der bisherigen Rezeptionsgeschichte scheint die real-kontingente Dimension des Autors eine überwiegende Rolle gespielt zu haben. Vgl. Eichner H. Ebd. I. S. 11-12.

verstehen lässt.⁸⁹⁶ Nur insofern, als sich die Narration am Beispiel der Unterbrechung des Erzähldiskurses exemplifizieren lässt, kann die auf der thematischen Ebene des Romans dargestellte Geschichte des Protagonisten-Erzählers analysiert werden.

Dass und wie die von Friedrich Schlegel im Roman eingesetzte Technik weitere Ebenen der Erzählung sichtbar macht, die sich thematisch in den vom Protagonisten-Erzähler zuerst „gedachten“ und anschließend in der Briefform als „wahrhaft“ transponierten Situationen differenzieren lassen, ist anhand von Abbildungen verdeutlicht worden.⁸⁹⁷

In den Diagrammen wird zwischen dem typographischen Kontext (A, F1), dem sprachlich-inhaltlichen Textzusammenhang (B, F2) und den im Diskurs des Erzähler-Protagonisten enthaltenen grammatisch-semantischen Elementen (C, F3) unterschieden, was nicht zuletzt eine tiefere Einsicht in das allegorisch-philosophische Gesamtbild des Romans erlaubt (ABC, F4).⁸⁹⁸ Aus der Unteilbarkeit (ABC) dieser sich durchdringenden Ebenen (AB, AC, BC) lässt sich ein Modell (F4) herauslesen, das Raum für ein umfangreiches Verständnis für die Ebenen des Werks schafft.⁸⁹⁹

Um zu zeigen, inwiefern sich Schlegels Romantheorie von den Grundsätzen seines Romans unterscheidet, ist zuerst ein Blick auf den Hintergrund dieser Theorie geworfen worden, wobei dem beim frühen Schlegel vertretenen und für die Genese der Theorie des Hässlichen prägenden Anspruch auf Objektivität besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde.

Im letzten Teil des dritten Kapitels ist schließlich der Versuch unternommen worden, den Roman anhand erzähl- und diskurstheoretischer Methoden zu analysieren. Dabei sind am Beispiel der skizzierten Diskursivierungsformen die einzelnen Textabschnitte in der im Roman vorfindlichen Reihenfolge berücksichtigt worden. Ob es sich um eine Erzähler- oder Autor-Diskursivierung handelt, ist am Beispiel der auf der typographischen Ebene (F1) und im sprachlich-inhaltlichen Textzusammenhang (F2) auffindbaren grammatisch-semantischen Elemente (F3) bestimmt worden, die mit den Merkmalen der progressiven Universalpoesie übereinstimmen.

Aufgrund des im Untertitel auffindbaren Begriffs „ungeschickt“ konnte sich beispielsweise zeigen, dass mit ihm sowohl auf den fiktiven Autor der *Bekenntnisse* als auch auf den Erzähler-Protagonisten im Roman hingewiesen werden kann, dass aber auch in einem weiteren Abschnitt die Formulierung des „Ungeschickten“ mit der Frage

⁸⁹⁶ Vgl. Genette G. Ebd. 1998. S. 67.

⁸⁹⁷ Siehe dazu: S. 145-147.

⁸⁹⁸ Siehe dazu: S. 179.

⁸⁹⁹ Siehe dazu: S. 179; S. 181.

nach der prosaischen Darstellung verbunden wird, die als Narration gegenüber der poetischen Form als „ungeschickt“ wahrgenommen werden kann. Es hat sich dabei herausgestellt, dass Anachronien wie diese eine zweite Erzählung darstellen, die der ersten gemäß der narrativen Syntax subordiniert ist. Indem mit der Offenbarungsanalogie eines auf der Illusion basierenden Geheimnisses sowohl auf die Situation des Briefschreibers, als auch den Schöpfungsprozess des Autors hingedeutet werden kann, wobei die Diskursivierungen im Begriff der Objektivität einen gemeinsamen Nenner finden, konnten sich im Roman sowohl inhaltlich als auch textuell die beim frühen Schlegel zu findenden antiken und modernen Bezüge bewähren (F4). Während aber beim frühen Schlegel das Objektivitätsideal in Traktatform skizziert wurde, entzieht sich dasselbe in Romanform dem Erzählgestus.

Im Unterschied zu einer Autobiographie, in welcher der Name des Autors identisch mit dem des Erzählers und mit dem des Protagonisten ist, darf die narrative Romanform keinesfalls mit der unmittelbaren Übertragung eines persönlichen Diskurses verwechselt werden. In der Zentralnarration wird beispielsweise distanziert und aus der Perspektive eines mit dem Protagonisten identifizierbaren Erzählers auf die Jugendzeit der Hauptfigur Julius geblickt. In der Hervorbringung seines Werkes macht der Protagonist gleichzeitig seine Ungeschicklichkeit zum Paradigma einer Signifikation semiotischer Diskursivierungsformen.

Insofern als die Geschichte in der Zentralnarration als ein Werk innerhalb eines anderen gelesen werden kann, gilt sie als intradiegetische Erzählung. Am Beispiel der im Roman geschilderten Figurenkonstellationen ließ sich zeigen, dass in ihm die bereits im frühen Werk Friedrich Schlegels skizzierten Analogien zur antiken Poesie und deren moderne Nachahmungs- bzw. Funktionalisierungsformen verwendet worden sind.⁹⁰⁰ Wenn nach dem geschichtsphilosophischen Schema diese Wendung durch das Studium der Antike bzw. die Versetzung in dieselbe stattfinden kann, vollzieht sie sich in den *Lehrjahren der Männlichkeit* einerseits auf der textuellen Ebene im Wechsel der grammatischen Person von der Ich- zur Er-Form und andererseits durch den Fokalisierungswechsel vom (vor-) bzw. (unter-)bewussten Zustand des Protagonisten-Erzählers ins Bewusstsein seines Lesers. Dasselbe Verfahren konnte am Beispiel der im bewusstlosen Schlummer-Zustand verorteten und in Form eines „leeren unruhigen Treibens“ relativierten Idylle identifiziert werden, in welche ein zusätzliches Doppelschema von

⁹⁰⁰ Siehe hier: S. 171-174.

ästhetisch-poetologischen Merkmalen integriert wurde, so dass sich die allegorische Bildlichkeit direkt auf die Narration übertragen lässt. Das von Julius am Anfang der *Bekenntnisse* imaginierte Ereignis, das bereits eine bestimmte Bedeutung zu besitzen scheint, erfährt nachträglich eine neue Formulierung, die im Laufe der Erzählung weiterhin modifiziert wird.

Indem im Roman bestimmte Formen von Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der Erzählung eintreten, lassen sich die Grenzen zwischen der Welt, in welcher der Protagonist erzählt, und der Welt, von der erzählt wird, wie bei der Parekbase momentan als aufgehoben verstehen. Der nur scheinbare Verzicht auf die mimetische Darstellung von faktualen Ereignissen wird durch die Darstellung deskriptiver zurück- bzw. fortweisenden Erinnerungsszenen sowie durch fluktuierende Phantasievorstellungen erotischer Geschlechtsvereinigung des Erzähler-Protagonisten ersetzt und durch die Anhäufung von iterativen Merkmalen über die Textebene kommuniziert. Dem Leser wird somit implizit bekanntgegeben, dass Schlegels Roman über ein autonomes Zeichensystem verfügt: Insofern als die von narrativer Freiheit zeugenden Merkmale eine identifikatorische Versenkung in die Fiktion verweigern, verschaffen sie gleichzeitig dem Rezipienten einen desillusionierenden Moment, der in einem interaktiven und von der chronologischen Reihenfolge der erzählten Geschichte momentan befreiten Leseprozess weiterhin aktualisiert wird.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Aristophanes: *Werke in drei Bänden*. Übers. v. J. H. Voß. Braunschweig 1821.

Aristoteles: *Poetik*. Übers. v. M. Fuhrmann. Stuttgart 1997.

Burke, Edmund: *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Hg. v. J. J. Basil: Tourneisen 1990. (zuerst 1792).

Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre*. Hg. v. F. Medicus. Hamburg 1967. (zuerst 1796).

Fichte, Johann Gottlieb: *Sämtliche Werke I*. Hg. von I. H. Fichte, Berlin 1965 (zuerst 1845).

Fichte, Johann Gottlieb: *Schriften zur Wissenschaftslehre*. Hg. v. W. G. Jacobs. Frankfurt a. M. 1997.

Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung; Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hg. v. W. Voßkamp u. a. Frankfurt a. M. 1992.

Herder, Johann Gottfried: „Briefe zur Beförderung der Humanität“. 7., 8., Samml. In: *Sämtliche Werke*. B. Suphan (Hg.): 33. Bd. Berlin 1794.

Herder, Johann Gottfried: *Gedichte*. Berlin 1879.

Herder, Johann Gottfried: „Kritische Wälder“. In: Otto R. (Hg.): *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur*. Bd. 2.1. Berlin u. a. 1990.

Hay, William: *Deformity. An Essay*. Hg. v. James-Cavan K. Victoria: Univ. of Victoria 2004. (zuerst 1755).

Heydenreich, Karl Heinrich: *System der Ästhetik*. Hildesheim 1978. (zuerst 1790).

Jacobi, Friedrich Heinrich: „Woldemar“. In: *Werke*. Hg. v. K. Hammacher. Hamburg 2007. (zuerst 1796).

Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Erlangen 1991. (zuerst 1764).

Kant, Immanuel: „Kritik der Urteilskraft“. In: *Werke in zwölf Bänden*. Weischedel W. (Hg.) Bd. 5. Frankfurt a.M. 1977. (zuerst 1790).

Knigge, Adolph Franz Friedrich Ludwig: *Ueber Schriftsteller und Schriftstellerey*. Hg. v. Ritscher C. Hannover. Online-Ausgabe: München 2007. (zuerst 1793).

Lessing, Gotthold Ephraim: „Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie“. In: *Werke und Briefe*. Barner W. (Hg.) Bd. V. 2. Frankfurt a. M. S. 9-206 1990. (zuerst 1766).

Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*. Hg. v. K. Wölfel. Frankfurt a. M. 1967.

Novalis: *Schriften*. Hg. v. P. Kluckhohn. Darmstadt 1965.

Ovidius: *Metamorphosi*. Hg. v. A. Barchiesi. III-IV. Milano 2007. (zuerst 8 n. Chr.).

Platon: „Das Gastmahl“. In: *Werke in 8 Bänden*. Griechisch und Deutsch. Hg. von G. Eigler. Sonderausgabe Bd. III. Phaidon et al. D. Üb. von F. Schleiermacher. Darmstadt 1990. S. 209-393.

Schlegel, Friedrich: *Dichtungen und Aufsätze*. Hg. v. W. Rasch. München 1984.

Schlegel, Friedrich: *Gemälde alter Meister*. Hg. v. H. Eichner u. a. Darmstadt 1984.

Schegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. E. Behler unter

Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett und Hans eichner u. a. 35 Bde. München u. a. 1958ff.

Schlegel, Friedrich: *Literary Notebooks 1797-1801*. Hg. v. H. Eichner. Frankfurt a. M. 1980.

Schlegel, Friedrich: *Neue philosophische Schriften*. Hg. v. J. Körner. Frankfurt a. M. 1935.

Schlegel, Friedrich: *Sämmtliche Werke*, I-IV. Wien 1822.

Schlegel, Friedrich: *Theorie der Weiblichkeit*. Hg. v. W. Menninghaus. Frankfurt a. M. 1983.

Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der griechischen Poesie*. Hg. v. P. Hankamer. Godesberg 1947.

Schlegel, Friedrich: *On the Study of Greek Poetry*. Hg. v. S. Barnett. New York 2001.

Schleiermacher, Friedrich: *Schriften aus der Berliner Zeit 1800-1802*. Hg. von G. Meckenstock. Berlin/New York 1988.

Schiller, Friedrich: *Über das Erhabene*. Hg. von L. Reitani. Milano 1989. (zuerst 1801).

Shakespeare, William: *Hamlet*. Hg. von G. R. Hibbard. Oxford 1998.

Sulzer, Johann Georg: „Häßlichkeit“. In: J. C. Adelung (Hg.): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Bd. 2. Wien: Pichler 1808.

Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Hildesheim 1792.

Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Hg. A. Anger. Stuttgart 1996. (zuerst 1798).

Tieck, Ludwig: *William Lovell*. Hg. von W. Münz. Stuttgart: Reclam 1986. (zuerst 1795/96).

Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altherthums*. Dresden 1776.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst*. Hg. v. L. Uhlig. Stuttgart 1969. (zuerst 1755).

Sekundärliteratur

Adorno, Th. Wiesengrund: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970.

Alt, Peter-André: *Die Ästhetik des Bösen*. München 2010.

Al-Taie, Yvonne: *Tropus und Erkenntnis. Sprach- und Bildtheorie der deutschen Frühromantik*. Göttingen 2015.

Anstett, Jean-Jacques: „Lucinde. Eine Reflexion. Essai d'Interprétation“. In: *Etudes Germaniques* 3. (1948.) S. 241-250.

Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. 3. Bde. Stuttgart u. a. 2007.

Auerbach, Erich: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946.

Balke, Friedrich (Hg.): *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*. Göttingen 2017.

Barck, Karlheinz: „Prosaisch-Poetisch“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. Stuttgart

2003. S. 87-112.

Bataille, Georges: *Die Literatur und das Böse: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Übers. v. C. Langendorf. München 1987.

Bataille, Georges: *Erotik*. Übers. v. G. Bergfleth. München 1994.

Behler Ernst: *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn 1987.

Behler, Ernst: „Friedrich Schlegel: Lucinde“. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: neue Interpretationen*. Stuttgart 1981. S. 98-124.

Behler, Ernst: „Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie“. In: *Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797*. Behler E. (Hg.) Paderborn u. a. 1982. S. 13-128.

Behler, Ernst: *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck b. Hamburg 1966.

Behler, Ernst: *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik*. Darmstadt 1983.

Behrens, Klaus: *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik*. Tübingen 1984.

Beiser, C. Frederick: *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, Massachusetts and London 2003.

Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Bern 1920.

Benne, Christian: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin 2015.

- Blumenberg, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hg. v. U. Bülow. Berlin 2012.
- Bobsin, Julia: *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*. Tübingen 1994.
- Bodei, Remo: *Le forme del bello*. Bologna 1995.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Historische Diskursanalyse der Literatur: Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*. Opladen/Wiesbaden 1999.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen 1990.
- Bohrer, Karl Heinz: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München 1978.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Romantische Brief: die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München u. a. 1987.
- Bohrer, Karl Heinz: „Die Ästhetik des Bösen“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 60. (2007). S. 536-550.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik: der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt a. M. 1989.
- Bohrer, Karl Heinz: „Philologie als Kunstwissenschaft. Friedrich Schlegels Begriff des Poetischen und seine Auffassung von der Tragödie“. In: C. Benne/ U. Breuer. (Hg.): *Antike, Philologie, Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*. Paderborn 2011. S. 147-166.
- Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.
- Braem, Harald/ Heil Christof: *Die Sprache der Formen*. München 1990.

Braun, Cordula: *Divergentes Bewusstsein: Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1999.

Breuer, Ulrich: *Bekenntnisse: Diskurs-Gattung-Werk*. Frankfurt a. M. 2000.

Breuer, Ulrich: „Making-of. Zur Vorgeschichte von Friedrich Schlegels Gespräch über die Poesie“. In: D. v. Petersdorff/ U. Breuer (Hg.): *Das Jenaer Romantikertreffen im November 1799. Ein romantischer Streitfall*. Paderborn 2015. S. 139-165.

Breuer, Ulrich: *Melancholie und Reise. Studien zur Archäologie des Individuellen im deutschen Roman des 16.-18. Jahrhunderts*. Münster u. a. 1994.

Briegleb, Klaus: *Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik*. Tübingen 1962.

Brinkmann, Richard: „Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen“. In: *DVjs* 32 (1958). S. 344-371.

Böschenstein, Renate: „Idyllisch/Idylle“. In: K. H. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2011. S. 119-138.

Brittnacher, Hans Richard: „Hässlich“. In: D. Burdorf/ C. Fasbender u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart (2007). S. 304-305.

Bräutigam, Bernd: *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794/1800)*. Paderborn 1986.

Burwick, Frederick: *The Haunted Eye: Perception and the Grotesque in English and German Romanticism*. Heidelberg 1987.

Bürger, Christa: „Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18.

Jahrhunderts in Deutschland“. In: Bürger C./Meyer R. (Hg.): *Aufklärung und Literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M. 1980. S. 162-212.

Büttner, Frank: „Das Charakteristische, das Eigentümliche und das Volkstümliche“. In: D. v. Petersdorff, B. Auerochs (Hg.): *Einheit der Romantik?* Paderborn 2009. S. 81-108.

Carroll, Joseph: *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York 2004.

Crary, Jonathan: *Modernity and the Problem of the Observer*. Cambridge u. a. 1990.

Dahlstrom, Daniel: „Play and Irony: Schiller and Schlegel on liberating Prospects of Aesthetics“. In: T. Nenon (Hg.): *Kant, Kantianism and Idealism: The Origins of Continental Philosophy*. London/New York 2010. S. 107-129.

Damjanović, Milan: „Hässlich“. In: J.-H. Sandkühler u. a. (Hg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Hamburg: Meiner. 1990. S. 497-498.

Damrosch, Daniel: *World Literature in Theory*. Chichester 2014.

Daston, Lorraine; Galison, Peter: „The Image of Objectivity“. In: *Representations* 40. (1992). Sp. Issue: Seeing Science. S. 81-128.

URL: <https://www.jstor.org/stable/2928741> (1.09.2017)

Daston, Lorraine; Galison, Peter: *Objektivität*. Übers. v. C. Krüger. Frankfurt a. M. 2007.

Dehrmann, Mark-Georg: „Hans Eichner: Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen“. In: *Athenäum* 23. 2013. S. 185-188.

Dehrmann, Mark-Georg: „Literarische Werke“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a. (2017) S. 171-185.

Dembeck, Till: „Art. Poetik“. G. Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*.

Tübingen 2003. Sp. 1304-1393.

Deubel, Volker: *Die Friedrich-Schlegel-Forschung 1945-1972*. In: *DVjs* 47. (1973) Sonderheft. S. 48-181.

Dierkes, Hans: „Restauration: Gentz, Adam Müller, Metternich“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a. 2017. S. 62-69.

Dilthey, Wilhelm: *Leben Schleiermachers. Aus Schleiermachers Leben. In Briefen*. Bd. 3. Berlin 1861.

Dischner, Gisela: *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*. Hildesheim 1980.

Dziudzia, Corinna: *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1800 bis heute*. Heidelberg 2015.

Dubost, Jean-Pierre: „Erzählen/Beschreiben“. In: B. Cassin (Hg.): *Dictionary of Untranslatables. A philosophical Lexicon*. Princeton 2004. S. 287-291.

Dumont, Altrud: *Das Interessante. Theorie und narrative Praxis bei Fr. Schlegel und E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart 1995.

Eco, Umberto: *Die Geschichte der Hässlichkeit*. Üb. v. F. Hausmann, P. Kaiser u. a. München 2010.

Eicheldinger, Martina: „Fragmente und Notizen“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart. 2017. S. 141-169.

Eichner, Hans (Hg.): *Friedrich Schlegel im Spiegel seiner Zeitgenossen. 4 Bde*. Hg. von H. Mayer/H. Patsch. Würzburg 2012.

Eichner, Hans: *Romantic and Its Cognates*. Manchester 1972.

Endres, Johannes: „Charakteristiken und Kritiken“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 101-140.

Endres, Johannes: „Schlegels Wende zum Bild.“ In: *Athenäum* 25. 2015. S. 201-226.

Engelmann, I. Janet: *Hässlich!?: eine Diskussion über bildende Kunst und Literatur vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Weimar 2003.

Erdbeer, Robert Matthias: *Die Signatur des Kosmos. Epistemische Poetik und die Genealogie der esoterischen Moderne*. Berlin/New York 2010.

Erlinghagen, Armin: *Das Universum der Poesie. Prolegomena zu Friedrich Schlegels Poetik*. Paderborn 2012.

Fick, Monika: „Das Böse, das Deformierte, der Ekel: Prolegomena zu einer Phänomenologie des Hässlichen von der Romantik bis zur Gegenwart“. In: K. Volker (Hg.): *Subversive Romantik*. Berlin 2004. S. 433-461.

Fick, Monika: „Der dunkle Kontinent: Ästhetik des Hässlichen“. In: M. Fick (Hg.): *Der Schein der Dinge: Einführung in die Ästhetik*. Tübingen 2002. S. 122-143.

Flavell, M. Kay: „Woman and Individualism“. In: *The Modern Language Review* 70 1975. S. 550-566.

Fludernik, Monika: *Erzähltheorie*. Darmstadt 2006.

Fludernik, Monika: „History and Metafiction“. In: B. Engler (Hg.): *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn u. a. 1994. S. 81-101.

Firchow, Peter 1971: *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Minneapolis 1971.

Fohrmann, Jürgen: „Diskurs“. In: Weimar K. (Hg.): *Reallexikon der deutschen*

Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin 1997. S. 369-372.

Fohrmann, Jürgen: „Diskurstheorie“. In: Weimar K. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin 1997. S. 372-374.

Fohrmann, Jürgen (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1998.

Foucault, Michel: „Antwort auf eine Frage“. In: *Linguistik und Didaktik* 3. 1970. S. 228-239.

Foucault, Michel (Hg.): *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1971.

Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1991.

Franke, Ursula: „Das Hässliche“. In: J. Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Darmstadt 1974. Sp. 1003-1007.

Frischmann Bärbel: *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und Fr. Schlegel*. Paderborn 2005.

Funk, Holger: *Ästhetik des Häßlichen: Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert. Mit einem Geleitwort von Horst Denkler*. Berlin 1983.

Genette, Gerard: *Die Erzählung*. Üb. v. A. Knop. 2. Aufl. München 1998.

Gerhard, Myriam; Zunke, Christine: „Wie müssen Wissenschaft wieder menschlich machen“. In: *Aspekte und Perspektiven der Naturphilosophie*. Würzburg 2010.

Gölz, Peter: „Reading Lucinde, or The Problem of Finding the Word“. In: Hans W. Panthel/Peter Rau (Hg.): *Bausteine zu einem transatlantischen Literaturverständnis. Jubiläumsschrift zum zwanzigjährigen Bestehen der Partnerschaft zwischen den*

Universitäten Waterloo/Canada und Mannheim/Deutschland. Frankfurt a. M. 1994. S. 108-115.

Grau, Oliver: *Virtual Art: From Illusion to immersion.* Cambridge Mass. u. a. 2003.

Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch.* Hg. v. Akademie der Wissenschaften der DDR. Stuttgart 2012.

Grizelj, Mario (Hg.): *Vor der Theorie: Immersion – Materialität – Intensität.* Würzburg 2014.

Gruber, Bettina: „Nichts weiter als ein Spiel der Farben“. In: B. Gruber, P. G. Klusmann (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus. Zum gemeinsamen Bezugsproblem von Romantik und Ästhetizismus.* Würzburg 1999. S. 7-28.

Guyer, Paul: „Kant und die Reinheit des Hässlichen“. In: H. Klemme H./ M. Pauen M. u. a. (Hg.): *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten.* Bielefeld 2006. S. 93-116.

Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne.* Frankfurt a. M. 1985.

Hattenhauer, Hans: *Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794.* Frankfurt u. a. 1970.

Haym, Robert: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes.* Berlin 1949. (zuerst 1906).

Härter, Andreas 1993: „Rede, Geliebte. Zu Friedrich Schlegels Lucinde“. In: H. A. Glaser (Hg.): *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur.* Bern 1993. S. 155-179.

Heinrich, Gerda: *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik.* Berlin 1976.

- Herz, Henriette: *Ihr Leben und ihre Erinnerungen*. Hg. v. J. Fürst. Berlin 1850.
- Hettner, Hermann: *Literaturgeschichte der Goethezeit*. Hg. v. J. Anderegg. München 1970.
- Hiller, Marion: „Müßiggang, Muße und die Musen“. In: *Athenäum* 10. 2000. S. 135-158.
- Hillman, James: *Politica della bellezza*. Bergamo 1999.
- Hohendahl, P. Uwe: *A History of German Literary Criticism 1730-1980*. New York 1988.
- Hösle, Vittorio: *Zur Geschichte der Ästhetik und Poetik*. Basel 2014.
- Huch, Richarda: *Die Romantik: Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*. Tübingen 1951. (zuerst 1902).
- Hudgins, Esther „Das Geheimnis der Lucinde-Struktur: Goethes ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘“. In: *German Quarterly* 49. 1976 S. 295-311.
- Immerwahr, Raymond: „Die symbolische Form des Briefes über den Roman“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 88. 1970. (Sonderheft). S. 41-60.
- Immerwahr, Raymond: „The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schleges poetic Irony“. In: *Germanic Review* 24 (1951). S. 173-191.
- Japp, Uwe: „Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses“. In: J. Fohrmann (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1988. S. 223-234.
- Janz, Rolf-Peter: „Die Wiederkehr des Hässlichen in der Romantik“. In: F. Grucza u. a. (Hg.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Bd. 7. Frankfurt a. M. 2012. S. 143-146.

Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1991.

Jauß, Hans Robert: *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968.

Jäger, Georg: „Der Forschungsbericht. Begriff – Funktion – Anlage“. In: H. Boldt (Hg.): *Beiträge zur bibliographischen Lage in der germanistischen Literaturwissenschaft*. Boppard 1981. S. 73-92.

Jäger, Georg 1991: „Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems“. In: M. Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991. S. 221-244.

Johnson, Laurie Ruth: *Aesthetic Anxiety: Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*. Amsterdam u. a. 2010.

Johnson-Laird, Philip Nicholas (Hg.): „The Coherence of Discourse“. In *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*. Cambridge u. a. 1983. S. 356-395.

Johnstone, Barbara: „Discourse Analysis and Narrative“. In: *Handbook of Discourse Analysis*, Malden 2004. S. 635-649.

Jung, Werner: *Poetik: Eine Einführung*. Paderborn 2007.

Jung, Werner: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins: Ästhetik u. Geschichtsphilosophie im 19. Jh.* Frankfurt a. M. 1987.

Kaminski, Nikola: „Friedrich Schlegels *Lucinde* oder die Suspension der Funktion Leser“. In: *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn 2001. S. 107-174.

Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*.

Nachdruck der Ausgabe von 1957. Mit einem Vorwort ‚Zur Intermedialität des Grotesken‘ und mit einer aktuellen Auswahlbibliographie zum Grotesken, Monströsen und zur Karikatur von G. Oesterle. Tübingen 2004.

Kerschbaumer Sandra, Matuschek Stefan: „Romantik als Modell“. In: D. Fulda u. a. (Hg.): *Aufklärung und Romantik*. Paderborn 2015. S. 141-156.

Kemper Dirk, Vietta Silvio (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa - Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998.

Kiesel Helmuth, Münch Paul (Hg.): *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert: Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*. München 1977.

Kleinschmidt, Erich: „Kulturhermeneutik als Kulturpolitik. Friedrich Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie*“. In: *Goethezeitportal*. (2008). URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/schlegel_fr/kleinschmidt_kulturhermeneutik.pdf (1.09.2017).

Kliche, Dieter: „Häßlich“. In: K. Barck, M. Fontius u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.*, Stuttgart/Weimar 2001. S. 25-66.

Kliche, Dieter: „Pathologie des Schönen: Die Ästhetik des Hässlichen von Karl Rosenkranz“. In: K. Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen*. Hg. v. D. Kliche. Leipzig 1990. S. 401-427.

Klinger, Cornelia: *Flucht, Trost, Revolte: die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. München 1995.

Kluckhohn, Paul: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. Tübingen 1966.

Kluwe, Sandra: *Das verschwundene Thema. Ästhetik des Häßlichen und*

transzendentalpoetische Selbstthematization. München 2007.

Koppenfels, Martin: „Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie“. In: R. Stockhammer (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a. M. 2002. S. 118-145.

Korf, Hermann August.: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Bd. 3. *Frühromantik*. 6. Aufl. Leipzig 1964.

Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1990.

Koselleck, Reinhart (Hg.): *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*. Stuttgart 1979.

König, Torsten: „Transsubjektives Wissen in Naturgeschichte und Ästhetik“. In: Bender N., Schneider S. (Hg.): *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*. Tübingen 2010. S. 17-30.

Kremer, Detlef: *Romantik: Lehrbuch Germanistik*. 3. aktualisierte Aufl. Stuttgart 2006.

Krestovsky, Lydie: *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*. Paris 1948.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York 1982.

Kuhn, S. Thomas: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Üb. v. H. Vetter Frankfurt a. M. 1967.

Lafon, Yann: *Fiktion als Erkenntnistheorie bei Diderot*. Stuttgart 2011.

Lahn, Silke; Meister Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltheorie*. Stuttgart 2016.

Lange, Victor: „Friedrich Schlegel’s Literary Criticism“. In: *Comparative Literature* 7. 1955. S. 289-305.

Lethen, Helmut: „Masken der Authentizität. Der Diskurs des ‚Primitivismus‘ in Manifesten der Avantgarde“. In: R. van den Berg u. a. (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*. Amsterdam 1988. S. 227-258.

Lifschitz, Michail: *Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Pop Art*. Übers. v. Barth H. u. a. Dresden 1972.

Lindner, Burkhardt: „Die Opfer der Poesie. Zur Konstellation von Aufklärungsroman und Kunstautonomie am Ende des 18. Jahrhunderts“. In: C. Bürger u. a. (Hg.): *Aufklärung und Literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1980. S. 265-301.

Locher, Hubert: „Bildende Kunst“ In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 264-273.

Logan, Robert K.; McLuhan, Marshall: *The Future of the Library: From electric Media to digital Media*. New York u. a. 2016.

Lotter, Konrad: *Der Begriff des Hässlichen in der Ästhetik. Zur Ideologiekritik der Ästhetik des Hegelianismus*. München 1974.

Lovejoy, Arthur O.: „The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas“. In: *Journal of History of Ideas*, 2, 3. (1941). S. 257-278.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1997.

Lukács, György: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin 1954.

Lukács, György: *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Berlin u. a.: 1963.

Magen, Antonie: „Praktische Kritik und ihre theoretische Begründung aus dem Geist der Aufklärung. Zum Begriff der Kritik bei Friedrich Schlegel“. In: U. Breuer/ A. S. Tabarasi-Hoffmann (Hg.): *Der Begriff der Kritik in der Romantik*. Paderborn 2014. S. 55-69.

Maingueneau, Dominique: „Literature and Discourse Analysis“. In: *Acta Linguistica Hafniensia, International Journal of Linguistics*, 42. (2010). Supplement 1, S. 147-157.

Marcuse, Herbert: *Konterrevolution und Revolte*. Frankfurt a. M. 1972.

Mahr, Bernd: „Das Wissen im Modell“. In: *KIT-Report 150*. 2004. S. 1–21.
URL: <https://www.flp.tu-berlin.de/fileadmin/fg53/KIT-Reports/r150.pdf> (15. 09. 2107).

Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2009.

Markwardt, Bruno: „Poetik“. In: W. Kohlschmidt/W. Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Begr. v. P. Merker u. W. Stammeler. Bd. 2. Aufl. Berlin 1977. S. 126–157.

Mathy, Dietrich: „Zur frühromantischen Selbstaufhebung der Erhabenen im Schönen“. In: C. Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989. S. 143-160.

Mattenklott, Gerd: „Der Sehnsucht eine Form. Zum Ursprung des modernen Romans bei F. Schlegel, erläutert an der Lucinde“. In: D. Bänsch (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft. Zur Modernität der Romantik*. Stuttgart 1977. S. 143-166.

Matala de Mazza E.: *Der verfasste Körper: zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*. Freiburg 1999.

Matuschek, Stefan: „Klassisches Altertum“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 70-100.

Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*. Berlin 2013.

Menke, Christoph: *Force: A Fundamental Concept of Aesthetic Anthropology*. New York 2013.

Mennemeier, Franz Norbert: *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften*. München 1971.

Mennemeier, Franz Norbert: „Unendliche Fortschreitung und absolutes Gesetz. Das Schöne und das Hässliche in der Kunstauffassung des jungen F. Schlegel“. In: H. Schanze (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*. Darmstadt 1985. S. 342-369.

Menninghaus, Winfried: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M. 2002.

Messlin, Dorit: *Antike und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenskunst*. Berlin/New York 2011.

Messlin, Dorit: „Klassizismus und Weimarer Klassik: Winckelmann, Schiller, Goethe“. In: Enders J. (Hg.): *Friedrich Schlegel – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017.

Michel, Willy: *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik: Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795-1801)*. Göttingen 1982.

Moretti, Franco: *Distant Reading*. London u. a. 2013.

Müller, Ernst: *Begriffsgeschichte im Umbruch?* Hamburg 2004.

Müller Ernst, Schmieder Falko: *Begriffsgeschichte und historische Semantik*. Berlin 2016.

Müller-Fraureuth, Carl: *Die Ritter- u. Räuberromane*. E. Beitr. z. Bildungsgeschichte Halle 1965. (zuerst 1894).

Nenning, Günther: *Ohne Schönheit stirbt der Mensch*. In: *Die Zeit*. 3. März.1995. S. 1-13.

Oesterle, Günter: „Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels „Brief über den Roman“. In (Hg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Frankfurt a. M. 1985. S. 233-292.

Oesterle, Günter: „Arabeske“. In: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. Stuttgart u. a. 2000. S. 272-286.

Oesterle, Günter: „Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen – Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne“. In: D. Bänsch (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft. Zur Modernität der Romantik*. Bd. 8. Stuttgart 1977. S. 217-97.

Oesterle, Günter: „Friedrich Schlegel in Paris oder die romantische Gegenrevolution“. In: G. L. Fink (Hg.): *Les Romantiques allemands et la Révolution française/Die deutsche Romantik und die französische Revolution*. Straßburg. 1989. S. 163-179.

Oesterle, Ingrid: „Der ‚glückliche Anstoß‘ ästhetischer Revolution und die Anstößigkeit politischer Revolution. Ein Denk- und Belegversuch zum Zusammenhang von politischer Formveränderung und kultureller Revolution im *Studium*-Aufsatz Friedrich Schlegels“. In: Bänsch D. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft, Zur Modernität der Romantik*. Bd. 8. Stuttgart 1977. S. 167-216.

Parr, Rolf: „Diskursanalyse“. In: J. Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin 2009. S. 90-107.

Patsch, Hermann: „Der ‚Brüste Füll‘ im Marmor: Friedrich Schlegels Gedicht *Diana Ephesina* – mit einem Seitenblick auf Goethe“. In: Hartwig Mayer, Paolo Mayer u. Jean Wilson (Hg.): *Romantik, Humanismus, Judentum. Hans Eichners Vermächtnis*. Bern u. a. 2013. S. 84-114.

Pauen, Michael: „Die Ästhetik des Hässlichen“. In: Klemme D. u. a. (Hg.): *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*. Bielefeld 2016. S. 222-225.

Paulsen, Wolfgang: „Friedrich Schlegels Lucinde als Roman“. In: *The Germanic Review* 21 (1946). S. 173-190.

Peters, Günther: „Das tägliche Brot der Literatur. Friedrich Schlegel und die Situation des Schriftstellers in der Frühromantik“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27. 1983. S. 235-282.

Peter, Klaus: „Objektivität und Interesse. Zu zwei Begriffen F. Schlegels“. In: *Ideologiekritische Studien zur Literatur*. Bd. 1. Frankfurt a. M. (1972). S. 9-34.

Peter, Klaus: *Friedrich Schlegels ästhetischer Intellektualismus: Studien über die paradoxe Einheit von Philosophie und Kunst in den Jahren vor 1800*. Frankfurt a. M. 1966.

Peter, Klaus: *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt*. Stuttgart u. a. 1973.

Pinna, Giovanna: *Il sublime romantico*. Palermo 2007.

Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jh.* Berlin/New York 2005.

Polaschegg, Andrea: „Geschichte der Alten und der Neuen Literatur“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017. S. 224-234.

Polheim, Karl Konrad: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus F. Schlegels Poetik*. München u. a. 1966.

Polheim, Karl Konrad: „Friedrich Schlegels Lucinde“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88. (1970). S. 61-89

Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik*. München 1963.

Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989.

Prokop, Ulrike: *Die Illusion vom Großen Paar. Weibliche Lebensentwürfe im deutschen Bildungsbürgertum: 1750-1770*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1991.

Raters, Marie-Luise: „Wirkungsästhetik/Rezeptionsästhetik“. In: A. Trebeß (Hg.): *Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart u. a. 2006. S. 432-433.

Rahbein M., Thies C.: „Ethik“. In: Jannidis F. u. a. (Hg.): *Digital Humanities*. Stuttgart 2017. S. 355-357.

Richter, Klaus: *Die Herkunft des Schönen*. Mainz 1999.

Rosen, Elisheva: „Grotesk“. In: K. Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Stuttgart u. a. 2001. S. 876-900.

Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. Darmstadt 1973. (zuerst 1853).

Roßbach, Sabine: *Zur Ästhetik des Häßlichen: Von Sade bis Pasolini*. Stuttgart 1998.

Ruskin, John: „Modern Painters“. In: E. T. Cook (Hg.): *Literary Edition*. III. London 1903.

Saller, Reinhard: *Schöne Ökonomie: die poetische Reflexion der Ökonomie in frühromantischer Literatur*. Würzburg 2007.

Sarasin, Philipp: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a.M. 2003.

Scaramuzza, Gabriele: *Itinerari estetici del brutto*. Milano 2011.

Scaramuzza, Gabriele: *L'estetica e il brutto: materiali per il corso di estetica*. Padova 1986.

Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz: Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt a. M. 1992.

Schanze, Helmut: „Shakespeare-Kritik bei Friedrich Schlegel“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 46 (1965). S. 40-50.

Schasler, Max: *Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*. 2. Abt. Berlin 1872.

Siegrist, Christoph: „Phasen der Aufklärung von der Didaktik bis zur Gefühlskultur“. In: Zmegac V. (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. 1. Königstein/Ts (1984). S. 58-174.

Sircello, Guy: *New Theory of Beauty*. Princeton 2015.

Schlaffer, Hannelore: „Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* (1977). S. 275-296.

Schöning, Matthias: „Geschichte und Politik“. In: J. Endres (Hg.): *Friedrich Schlegel-Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 238-263.

Schneider, Jost: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt 2003.

Schmidt, Siegfried J.: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems: Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1989.

Schmidt, Thomas E.: *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans*. Tübingen 1989.

Schuller, Alexander/ Rahden, Wolfert: *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin 1993.

Schulte-Sasse, Jochen: „Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls“. In: C. Bürger/R. Meyer (Hg.): *Aufklärung und Literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M. 1980. S. 83-115.

Schulte-Sasse, Jochen „Der Begriff der Literaturkritik in der Romantik“. In: P.-U. Hohendahl (Hg.): *Geschichte der Deutschen Literaturkritik (1730-1980)*. Stuttgart 1985. S. 76-128.

Schulz, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. Bd. 1. *Das Zeitalter der Fr. Revolution 1789-1806*. München 1983.

Skinner, Quentin: „Meaning and Understanding in the History of Ideas“. In: *History and Theory*. 8, 1, 1969. S. 3-53.

Stachowiak, Herbert: *Allgemeine Modelltheorie*. Wien/New York 1973.

Stachowiak, Herbert: *Modelle und Modellendenken im Unterricht*. Heilbrunn/Obb 1980.

Stefan, Ingrid: *Die verborgene Frau: 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Berlin 1988.

Stelzmann, Rainulf: „Goethe, Friedrich Schlegel und Schleiermacher. Eine verhüllte Kritik am Walpurgisnachtstraum“. In: *Herrigs Archiv* 1967. S. 195-203.

Steiner, Wendy: *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-century Art*. New York 2001.

Stierle, Karlheinz: „Historische Semantik und die Geschicklichkeit der Bedeutung“. In: R. Koselleck (Hg.): *Historische Semantik und Begriffsgeschichte* Stuttgart 1979. S. 154-189.

Stöckmann, Ingo: „Poetik“. In: A. Trebeß (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart 2006. S. 296–297.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1977.

Szondi, Peter: „Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß“. In: *Euphorion*, 64. 1970. S. 181-199.

Teubert, Wolfgang: „Das Erhabene“. In: D. Busse, F. Hermanns, W. Teubert (Hg.): *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*. Opladen 1994. S. 213-255

Theißen, Bianca: „Chaos. Die frühromantische Poetik der komplexen Form“. In: R. Stockhammer (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt am Main 2002. S. 23-43.

Trossbach, Werner: „Klee-Skrupel. Melancholie und Ökonomie in der deutschen Spätaufklärung“. In: Eibl, K. (Hg.): *Die Kehrseite des Schönen*. Hamburg. 1994. S. 91-120.

Tufte R. E. (Hg.): *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Connecticut 2013.

Verstraete, Ginette: *Fragments of the Feminine Sublime in Friedrich Schlegel and James Joyce*. New York 1998.

Vietta Silvio, Kemper Dirk (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grunzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998.

Virilio, Paul: *The Accident of Art*. New York 2005.

Riedel, Volker: „Prometheus und Herakles“. In des.: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*. Jena 1996. S. 173-183.

Weber, Heinz-Dieter: *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie: Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München 1973.

Wehde, Susanne: *Typographische Kultur*. Tübingen 2000.

Weiland, Werner: *Der junge Friedrich Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik*. Stuttgart 1968.

Weigel, Sigrid: *Märtyrer Porträts: von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegern*. München 2012.

Wölfel, Kurt: „Interesse/Interessant“. In: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2001. S. 138-174.

Zelle, Carsten, „Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne“. In: D. Kemper, S. Vietta (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998. S. 197-233.

Zelle, Carsten: „Das Häßliche“. In: G. Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Tübingen 1996. Sp.1304-1326.

Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne: Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart u. a. 1995.

Zimmermann, Harm-Peer: *Ästhetische Aufklärung: zur Revision der Romantik in volkscundlicher Absicht*. Würzburg 2001.

Bild- und Diagrammquellen

Correggio 1510: *Heiliger Sebastian*.

URL: <https://w3id.org/zericatalog/fentry/91906> (15.04.2017)

Da Vinci 1508-1513: *Johannes der Täufer*

URL: <http://data.fondazionezeri.unibo.it/id/oaentry/35359> (15.04.2017)

Del Piombo 1519: *Martyrium der Hl. Agatha*

URL: <http://data.fondazionezeri.unibo.it/id/oaentry/17862> (15.04.2017)

Del Sarto 1523-24: *Kreuzesabnehmung*

URL: <http://data.fondazionezeri.unibo.it/id/oaentry/35359> (15.04.2017)

Hagesandros, u. a. I. v. Ch.: *Laokoon-Gruppe*

URL: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it> (15.04.2017)

Die Diagramme zu den Thematisierungsereignissen des Hässlichen und des Romantischen sind anhand von Microsoft Excel-Kalkulationstabellen hergestellt worden. URL: <https://www.openoffice.org/de/doc/oooauthors/calc/04-diagramme-und-graphen-erstellen.pdf> (31. 08. 2017)

Zu den in der Einleitung auffindbaren Abbildungen von Verlaufskurven statistischer Worthäufigkeit siehe: URL: <https://www.dwds.de/>

Zu den Textkorpora siehe DTA: Deutsches Textarchiv. Grundlage für ein Referenzkorpus der neuhochdeutschen Sprache. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 2017. URL: <http://www.deutschestextarchiv.de/>

Friedrich Schlegel's Discourse on the Ugly

During the 1950's debates on the meaning of *Romanticism* in modern Literature emerged several problems when time came to deal with Friedrich Schlegel's poetics. Originally focused on the theory and the concept of Ugly, Friedrich Schlegel (1772-1829) – known as one of the main co-founders of the Early Romanticism – has also been regarded as the main responsible for the explosion of the Ugly in the early 20th-century literature. In order to understand to what extent it is legitimate to regard this assertion as philologically accurate, the present study aims at analysing Friedrich Schlegel's discourse on the Ugly adopting the approaches of historical semantics, of conceptual history, of discourse analysis as well as of narratology and media studies.

Unlike the theory and the concept of 'Romantic', Friedrich Schlegel's discourse on the Ugly seems to have undergone through a deep-rooted change. It is not only by analysing Friedrich Schlegel's adoption of new types of media, such as painting descriptions, travel reports and academic lectures, that it becomes possible to identify a thorough reconfiguration of Friedrich Schlegel's former discourse. One of the crucial roles in determining the shift in his work has also been played by his novel *Lucinde* (1799) labelled since its first appearance as an *aesthetic Monster*, but classified also at the same time as one of the most significant Romanticist novels.

This research encompasses an overall analysis of this shift in Friedrich Schlegel's work: starting from one of his most important early essays *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/7), crossing through his *Charakteristiken* (1797-1801) and reaching finally his most problematic writings appeared after 1802. It is according to this shift that from 1802 onwards Friedrich Schlegel's discourse – regarded at this point as almost inconceivable if separated from its religious, political and aesthetic features – underwent a process of dehistoricization, sacralisation as well as medial dedifferentiation and of denarrativisation leaving an indelible mark on the reception of his work and legacy.

Il discorso sul brutto di Friedrich Schlegel

Verso la metà del secolo scorso emersero non pochi dubbi quando, nei dibattiti sul significato del Romanticismo, arrivò il momento per confrontarsi con la poetica di Friedrich Schlegel. Originariamente incentrato sulla teoria e sul concetto del ‘brutto’, Friedrich Schlegel (1772-1829), conosciuto anche come uno dei massimi cofondatori del primo circolo romantico, cominciò ad essere considerato come uno dei principali responsabili per l’esplosione del brutto nella letteratura di inizio ’900. Per capire fino a che punto sia legittimo considerare quest’asserzione filologicamente valida, il presente lavoro si era proposto di analizzare il discorso sul brutto di Friedrich Schlegel adottando gli approcci metodologici della semantica storica, della storia dei concetti, dell’analisi del discorso come anche quelli della narratologia e dei media studies.

A differenza della teoria e del concetto del ‘romantico’, il discorso di Friedrich Schlegel sul brutto sembra sia andato incontro a un radicale cambiamento. Non è solo attraverso l’analisi dell’adozione da parte di Friedrich Schlegel di nuove forme di comunicazione, quali per esempio le descrizioni di dipinti, le relazioni di viaggio, ma anche le lezioni accademiche, che sembra possibile identificare una completa riconfigurazione dell’originario discorso di Friedrich Schlegel. Uno dei ruoli principali a determinare la svolta nella sua opera viene assunto dal suo primo ed unico romanzo *Lucinde* (1799), etichettato sin dalla sua prima pubblicazione come „mostro estetico“, ma classificato allo stesso tempo come uno delle opere principali del Romanticismo.

Il presente lavoro contiene un’analisi della svolta nell’opera di Friedrich Schlegel partendo da uno dei suoi saggi giovanili più importanti, ovvero *Sullo studio della poesia greca* (1795/97), attraversando le sue *Caratteristiche* (1797-1801), e raggiungendo infine gli scritti più problematici di Friedrich Schlegel (1802-1829). È in base a questa svolta che a partire dal 1802 in poi il discorso di Friedrich Schlegel – considerato ormai quasi inconcepibile preso in considerazione separatamente delle sue funzioni religiosa, politica ed estetica – fu sottoposto ad un processo di destoricizzazione, sacralizzazione, della dedifferenziazione dei media, nonché della denarrativizzazione, lasciando un’indelebile impronta sulla ricezione della sua opera e del suo lascito.

Der Diskurs des Hässlichen bei Friedrich Schlegel

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts profilierten sich bestimmte Diskurse, die sich mit der Suche nach dem Ursprung des Hässlichen in der modernen Literatur beschäftigten und die aus spezifisch philologischer Sicht in Friedrich Schlegel den Hauptverantwortlichen für den Ausbruch der ästhetischen Modernität im 20. Jahrhundert sehen wollten. Um bestimmen zu können, inwiefern ist es fachlich korrekt das zu behaupten, hat sich die vorliegende Studie auf die Methoden der historischen Semantik und der Begriffsgeschichte sowie auf die Methoden der Diskurs-, Erzähl- und Medientheorie gestützt.

Ebenso wie bei seiner *Theorie des Romantischen* und dem Ausdruck *romantisch*, greift Friedrich Schlegel die *Theorie des Hässlichen* und die Kategorie des Hässlichen in den Lexemen des *Hässlichen* und der *Hässlichkeit* auf und stellt diese in einen intrinsischen Zusammenhang mit seiner Theorie und mit seinem Konzept des Hässlichen sowie in einen extrinsischen Zusammenhang des damaligen ästhetisch-literarischen Diskurses. Bevor er sich auf eine einzige Definition festlegte, kam der Diskurs des Hässlichen bei Friedrich Schlegel zu einer Transformation. Ein Diskurswandel lässt sich bei Friedrich Schlegel insofern registrieren, als die von Schlegel umgesetzte Medium- bzw. Gegenstandswahl – wie zum Beispiel die der Gemäldebeschreibung, des Reiseberichtes oder die der akademischen Vorlesung – durch neue Kommunikationsstrategien bedingt wurde, aber auch, als sein als „ästhetische Missgeburt“ bezeichneter Roman *Lucinde* (1799) ein innerhalb der Romantik entstandenes Werk klassifiziert und als „romantisch“ charakterisiert wurde.

In der vorliegenden Arbeit ist das Werk Friedrich Schlegels untersucht worden, innerhalb dessen dem *Studium*-Aufsatz (1795/7), den *Charakteristiken* (1797-1801) und seinen ab 1802 entstandenen Schriften (1802-1829) besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde, nicht zuletzt, weil in ihnen die bedeutendsten Schritte von Schlegels Diskurswandel aufzufinden sind. Aufgrund des Diskurswandels wurde das Hässliche bei Friedrich Schlegel – durch die religiöse, politische und ästhetische Funktion – medial entdifferenziert umgesetzt und dadurch enthistorisiert sowie denarrativisiert.