


ETHEL MATALA DE MAZZA

„Alle Protestanten sind zu betrachten
als *zukünftige* Katholiken“

Schlegels Konversionen

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  CORE

provided by Dokumenten-Publikationsser

In aller Stille wollten Friedrich und Dorothea Schlegel sich vom Protestantismus lossagen. Über die Zeremonie, die am 16. April 1808 im Kölner Dom vollzogen wurde, hatte das Ehepaar nicht einmal die engsten Verwandten und Freunde informiert, und so waren in der Kathedrale nur Geistliche zugegen, als die beiden vor den Mutter-Gottes-Altar traten, um das katholische Glaubensbekenntnis abzulegen. Dass die Nachricht dennoch die Runde machte, lag an der Presse. Als erste meldete die *Kölner Volkszeitung* den Übertritt. Wenige Tage später trug der *Hamburger Korrespondent* die Neuigkeit in den Norden. Weiteren Verbreitungen suchte Friedrich Schlegel hastig entgegen zu wirken, indem er die Verleger Reimer, Cotta und Zimmer anwies, Berichtigungen in die deutschen Blätter einzurücken. Für den Raum Hannover hatte er die Maßnahmen noch verschärft. Auf die Zeitungen, die in der Heimatstadt im Umlauf waren, sollte der Bruder ein strenges Auge haben und zur Not persönlich Druck ausüben, um die Botschaft aus der Öffentlichkeit herauszuhalten.

Anlass dieser Aufsehen erregenden Geheimniskrämereien – so versicherten die Schlegels später – waren nicht nur Familienrück-sichten, sondern auch politische Skrupel. So wenig die beiden das protestantische Elternhaus Friedrichs brüskieren wollten, so wenig sollte am katholischen Kaiserhof in Wien der Konfessionswechsel als Kniefall eines Opportunisten ankommen und den künftigen Diplomaten Schlegel vor seinem Eintritt in österreichische Dienste ins Zwielficht bringen. Klüger erschien es da, die Sache auf sich be-ruhen zu lassen, das neue Bekenntnis besser nicht zu bekennen und

Schlegels Konversionen

Athenäum 2008

102 Missverständnisse, denen Pressemitteilungen womöglich Tür und Tor öffneten, durch prononcierte Dementi abzuwehren.¹

Bezeichnend wurde das verordnete Stillschweigen in einem anderen Sinn. Indem sich Schlegel in publizistischer Zurückhaltung übte – durch die Zensur der Blätter; aber auch durch den gänzlichen Verzicht auf autobiographische Konfessionen der eigenen Bekehrung –, wich er von der Praxis seiner bisherigen Aufbrüche auffallend ab. Er unterbrach die Kontinuität zu allen früheren Brüchen und Anfängen, bei denen er auf die Druckerpressen williger Verleger schon deshalb angewiesen war, weil der Anspruch des Neubeginns nur in neu gegründeten Zeitschriften wirklich eingelöst werden konnte.² Mit der Abweisung solcher Beurkundungen zeugt die „illiterate[] Konversion“³ in verschiedener Hinsicht von gewandelten Prinzipien. Über die privaten Diskretionsbedürfnisse und taktischen Gebote defensiven Agierens hinaus lässt sie sich als – vorläufiger – Höhepunkt einer Reihe von Wendemanövern ansehen, die Schlegel seit dem Ende des ersten Anfangs, seit dem Abbruch des *Athenaeum*, eingeleitet hat.

Um einige dieser Initiativen, die dem Konfessionswechsel vorausgehen und diesen durch umfassender angelegte politische Projekte einer religiösen Erneuerung vorbereiten, soll es im Folgenden gehen. Dabei interessieren mich insbesondere die ästhetischen Regime der Philologie, die Schlegel als Vorposten dieser Erneuerung aufrichtet, um der Religion im Zeichen des Katholizismus eine europaweite Zukunft zu sichern. Dem Veto brüderlicher und verlegerischer Macht Worte, die 1808, anlässlich der Konversion Fried-

- 1 Vgl. die kompakte Darstellung der Konversion in der „Einleitung“ zu: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (fortan zitiert unter der Sigle *KFSA*). Bd. 8: *Studien zur Philosophie und Theologie*. Eingel. und hg. von Ernst Behler u. Ursula Struc-Oppenber. München/Paderborn u. a. 1975, S. CXVII-CXXX. – In ausführlichen Erklärungen und Missbilligungen dieses Schritts ergehen sich Benno von Wiese: *Friedrich Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Konversionen*. Berlin 1927, und Josef Körner: „Das Problem Friedrich Schlegel“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 16 (1928), S. 274-297.
- 2 Vgl. dazu zuletzt Ernst Osterkamp: „Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800“. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2 (2007), H. 1, S. 62-78.
- 3 Matthias Schöning: *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen „Athenäum“ und „Philosophie des Lebens“*. Paderborn/München u. a. 2002, S. 263.

richs und Dorotheas, die Restitution der Meldesperre besorgen mussten, eilt in den Zeitschriften und Editionen Schlegels eine Bild- und Textkritik voraus, die auf komplementäre Weise in die Routinen der Nachrichtenkommunikation und – mehr noch – in die des Werktransfers eingreift. Mit philologischer Expertise wird das Terrain gehegt und gelichtet, auf dem sich die europäischen Geister nicht mehr scheiden, sondern einen sollen. Utopische Projekte wie jenes der neuen „Bibel“, das Schlegel noch im vorletzten Heft des *Athenaeum* entwickelt hatte – als „Idee eines unendlichen Buchs“⁴, an dem die Literatur in Gänze, in der „Gesamtheit des Gedruckten“⁵ mitschreiben sollte, so dass jedes Buch „in einem gewissen Grade Bibel“⁶ hätte heißen können – verloren damit ihren religiösen Kredit. Die Religion der Zukunft sollte Europa eher im stummen Reich der Bilder zusammenschließen als im Textuniversum der Bücher. Das bedeutete noch nicht das Aus für die Literatur. Aber es verlangte das sachverständige Urteil über die richtige.

II. Nachrichtenpolitik – noch einmal. Eurovisionen aus dem Louvre

Die Pläne einer „ewig werdenden“⁷ literarischen Bibel, die „für die Deutschen“ das sein sollte, „was die Revolution für die Franzosen“⁸, hat Schlegel spätestens mit der Reise nach Frankreich begraben, zu der er sich im Sommer 1802 – nach dem Scheitern des absatzschwachen *Athenaeum*, nach dem Tod Novalis’ und nach den Zer-

4 *KFSA* 2, S. 265: Nr. 95. Vgl. zu diesem Projekt Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. 2., durchges. Aufl. 1983, S. 233-266.

5 Diesen Wortsinn von ‚Literatur‘, der erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert präsent und bis heute neben dem der Belletristik gebräuchlich ist, erläutert in einem knappen begriffsgeschichtlichen Aufriss Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München 1989, S. 199-201.

6 *KFSA* 18, S. 227: Nr. 393.

7 *KFSA* 2, S. 265: Nr. 95.

8 *KFSA* 18, S. 227: Nr. 391. – Vgl. dazu ausführlicher Ethel Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*. Freiburg 1999.

104 würfnissen mit dem Bruder und mit Friedrich Schleiermacher – aufmachte. In der neuen Zeitschrift *Europa*, die er kurz darauf herausgab, widmet er dieser Reise programmatisch den ersten Artikel, und er stellt den Umzug nach Paris demonstrativ ins Zeichen einer transnationalen Öffnung. Mit einem befreienden Aufbruch hat das Verlassen deutscher Grenzen allerdings nichts zu tun. Vor der Kontrastfolie der amönen Landschaften Thüringens, Sachsens und des Rheintals, auf deren Burgruinen der Blick Schlegels melancholisch ruht, sticht in seinem Reisebericht die Metropole Paris um so schroffer ab. In geschichtsphilosophischer Zuspitzung zeichnet der Essay das Bild einer dekadenten Stadt, in der sich die Übel der Moderne versammelt studieren lassen.

Schlegel liegt es dabei fern, die Quelle dieser Übel – wie vor ihm etwa Friedrich Schiller in seiner Ankündigung der *Horen*⁹ – ausnahmslos der Französischen Revolution zuzuschreiben. „Wuchergeist, Empfindsamkeit und Gaunerei“, „absolute Unbekanntheit mit der eignen Bestimmung“ und – vor allem – „unendliche Schreibseligkeit und Geschwätzigkeit“ heißen die Laster, die in seiner Diagnose der Gegenwart ihren Stempel aufprägen. Mit der „Trennung“, die „nun ihr Äußerstes erreicht“ hat, sei, so Schlegel, der „Charakter Europas“ „ganz zum Vorschein gekommen und vollendet“¹⁰. Was am Ende dieser freudlosen Bilanz bleibt, ist die Aussicht, dass Europa seine Selbstfindung noch vor sich hat. Das „eigentliche Europa muß erst noch entstehen“¹¹, fordert der Text.

So kurz wie bündig benennt der Programmartikel damit die Hoffnungen, die Schlegel in die Kraft der Religion setzt. Im selben Zug rechtfertigt er die Gründung eines Blattes namens *Europa*, mit dessen Hilfe das Blatt Europas zugunsten des neuen heiligen Reiches gewendet werden soll. Die Zeitschrift – auf die sich 1803 immerhin 320 feste Abnehmer abonnierten¹² – verfolgt den doppelten Zweck, dem Kon-

9 Friedrich Schiller: „Ankündigung. Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller“. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften. 9. Aufl. Darmstadt 1993, S. 870-873.

10 Friedrich Schlegel: *Reise nach Frankreich*. In: *KFSA* 7, S. 56-79, hier: S. 75 f.

11 Ebd., S. 18

12 Vgl. Ernst Behler: *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik*. Darmstadt 1983, S. 66.

vertiten Schlegel ein publizistisches Forum zu eröffnen, auf dem er sich „die Lehre, zu der er übertreten will, erst noch schaffen“¹³ kann, und zwar durch das Aufnehmen eines kritischen Geschäfts, das dem religiösen Geist weitere Freiräume des Wirkens erobern will.

Wie sehr die Scheidekunst des Philologen Schlegel diese Eroberung begünstigt, zeigt dabei eindrücklich die *Nachricht von den Gemälden* aus dem Pariser Louvre, die Schlegel gleich im ersten Stück der *Europa* verbreitet und in den Folgeheften um mehrere Nachschriften ergänzt. Für das Projekt der religiösen Erneuerung sind die Gemäldebeschreibungen schon deshalb beispielhaft, weil sie das Terrain des künftigen Europa rebellisch jenem Hegemon abringen, der die Einigung Europas seit fast zehn Jahren mit ganz anderen Mitteln – nämlich mit feldherrlicher Effizienz und der Verve patriotisch begeisterter Revolutionsarmeen – vorantrieb. Die Erfolge dieser blutig-offensiven Europapolitik waren gerade im Louvre mit Händen zu greifen und wurden von den Besucherheeren, die schon bald aus ganz Europa nach Paris strömten, gebührend bestaunt.

Was sich in den Galerien des noch zu Lebzeiten Ludwigs XVI. eröffneten französischen Nationalmuseums dem Publikum darbot, war teilweise bereits durch die Beschlagnahmung und Verstaatlichung des gesamten königlichen Besitzes, der Kirchengüter und des Eigentums der Emigrés in die Depots gelangt. Die bedeutendsten Bestände jedoch kamen erst dank Napoleon hinzu. Weil dessen Truppen ihre Schlachtensiege, namentlich im katholischen Italien, durch gezielte, von Bibliothekaren und Kunstkommissaren vorbereitete Plünderungen perfekt machten und sich den Stillstand der Waffen stets mit der Gegenleistung entgelten ließen, Kirchen und Klöster leer räumen zu dürfen, konnte der Louvre mit Kunstschätzen in nie da gewesener Fülle aufwarten. Den Namen *Musée Napoléon* trug das Haus seit dem 15. August 1803 nicht nur deshalb völlig zu Recht, weil seine Sammlungen den künftigen Kaiser Frankreichs schon vorzeitig krönten, sondern auch, weil die

13 So mit Blick auf die analog konzipierten, im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der *Europa* entstandenen Briefe Schlegels über eine *Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich* Jens Bisky: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*. Weimar 2000, S. 217.

106 unablässig eintreffenden Neuzugänge die Rasananz der Umordnung Europas gleichsam mitkartographierten und in dauernden *updates* verzeichneten. 25 Bilder aus Mailand, 15 aus Parma, 30 aus den Palästen Modenas und Ferraras, 40 aus Bologna, all das allein in den Monaten zwischen Mai und Juni 1796 – Blitzfeldzüge wie dieser durch die Renaissance- und Barockkunst Oberitaliens bildeten den Vormarsch der Bataillone Napoleons chronologisch präzise ab und lieferten das Modell für die nächsten Requisitionen, beispielsweise in Ägypten. Die „Enteignung von Kunstgütern erfolgte mit einer solchen Regelmäßigkeit, daß man beinahe sagen könnte, die Bewegung der französischen Heere lasse sich aus den Kunstschätzen ablesen, welche nach Paris gesandt wurden“, schreibt Paul Wescher in seiner umfassenden historischen Studie über die „größte aller Kunstwanderungen“.¹⁴

Zugute kamen die systematischen Plünderungen nicht zuletzt der Kunstgeschichte. Die Deportationen hatten die Kunstwerke – oft genug um den Preis ihrer Beschädigung oder, wie im Fall zahlloser Altäre, auf Kosten der Einheit mehrteiliger Flügel und Tafeln – ihren angestammten Kulträumen und Repräsentationskontexten entrückt. Aus dem Dunkel der Kirchen ans Licht gebracht und entstaubt, fachmännisch ausgebessert und durch die Experten des Louvre restauriert, konnten sie nun als rein ästhetische Objekte mit interesselosem Wohlgefallen begutachtet und Gegenstand gelehrter Kontroversen werden. Auch wenn „von einer systematischen oder chronologischen und lokalen Ordnung nach Schulen“ noch „keine Rede“ war, sondern „Größe und Formate den Platz der Bilder bestimmten, welche die Wände vom Boden bis zur Decke füllten“, bot das *Musée Napoléon* doch erstmals umfassend die Möglichkeit, ganze Werkgruppen einzelner Maler zu vergleichen und das, was vorher – wenn überhaupt – nur durch anstren-

¹⁴ Paul Wescher: *Kunstraub unter Napoleon*. Berlin 1976, S. 26. Zum kunstpolitischen und juristischen Kalkül der Feldzüge in Italien und Ägypten vgl. insbesondere das Kapitel „Kunstraub nach Katalog“, S. 55-79. – Außerdem wichtig ist die Studie von Cecil Gould: *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*. London 1965.

gende Reisen quer durch Europas Länder zu leisten war, ganz mühelos und auf gehobenem methodischem Reflexionsniveau zu betreiben.¹⁵

Schlegels eigene Gemäldebeschreibungen sind diesen neuen Bequemlichkeiten zutiefst verpflichtet. Sie brechen dem profanen Interesse solcher Zurschaustellungen allerdings die Spitze, wenn sie die seltene Gelegenheit zu breiter kunsthistorischer Komparatistik vor allem nutzen, um den Lesern der *Europa* das *Christliche* der italienischen Kunst nahe zu bringen. Was Ernst Osterkamp mit Blick auf die altdeutsche Malerei konstatiert, der sich Schlegel später in Köln zuwendet, gilt im selben Maß bereits für die Bildmeditationen aus dem Louvre. „Schlegel nimmt mit seinem Programm der Bildpräsentation gleichsam die Säkularisation, der die Sammlung ihre Entstehung verdankt, wieder zurück und stellt die Bilder erneut in den Dienst religiöser Unterweisung.“¹⁶ Wo das frühere Bibel-Projekt emphatisch und affirmativ die Allianz mit dem säkularen Buchmarkt gesucht hatte, um die alte Bibel zugunsten eines neuen, absoluten, unendlichen Buchs¹⁷ ad acta zu legen, verschreibt sich die *Nachricht von den Gemälden in Paris* dem gegenteiligen Plan. Sie nutzt die Vorteile des säkularen Kunsthandels zu dem einzigen Zweck, der christlichen Religion zurückzuerstat-

15 Wescher: *Kunstraub unter Napoleon* (s. Anm. 14), S. 88-97, hier: S. 90. – Mit den kunsthistorischen Konsequenzen der Bilddeportationen unter Napoleon sowie der damaligen Ausstellungspolitik des Louvre unter seinem ersten Direktor Dominique-Vivant Denon befassen sich auch eine Reihe neuerer Forschungsbeiträge. Vgl. Pierre Lelièvre: *Vivant Denon. Hommes des lumières, „Ministre des Arts“ de Napoléon*. Paris 1993; Hans Belting: „Le musée et la conception du chef-d'œuvre“. In: Édouard Pommier (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art*. Bd. 1: *De l'antiquité au XVIIIe siècle. Cycle des conférences organisés au Musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993*. Paris 1996, S. 345-368; Thomas W. Gaethgens: „Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte“. In: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen 1997, S. 339-369; *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon. Ausstellungskatalog*. Paris 1999.

16 Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren goethischer Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991, S. 238.

17 In den *Ideen* fragt Schlegel: „Oder gibt es ein anderes Wort, um die Idee eines unendlichen Buchs von der gemeinen zu unterscheiden als Bibel, Buch schlechthin, absolutes Buch?“; *KFSA* 2, S. 265: Nr. 95.

108 ten, was ihr aus den Gotteshäusern geraubt wurde, und konvertiert den kultischen Funktionsverlust der Bilder in einen heilstheologischen Gewinn, damit dieser sich in einer spirituellen Erneuerung Europas auszahlen kann, in einer Überwindung des absoluten, unendlich expansiven Europa, das der Louvre im Namen Napoleons territorialisiert.

Nur so erklärt sich, warum Schlegels Beschreibung gar nicht erst mit dem Anspruch auftritt, die Vielfalt des Ausgestellten umfassend zu würdigen, sondern hochgradig selektiv verfährt und ausgerechnet die französische Malerei komplett übergeht. Eine ähnliche Missachtung finden bei den „Italiänern“ nur die „ganz späten“.¹⁸ Verworfen wird damit nicht nur eine Moderne, deren Hervorbringungen in Schlegels Augen kaum dem Niveau der „alten Meister“ genügen – abfällig spricht er von den „Versuchen moderner Franzosen“, denen ältere „Kunstwerke“ haben weichen müssen. Boykottiert wird zugleich die Ausstellungspolitik des *Musée Napoléon*, die angesichts der üppig erbeuteten Neuheiten auf ständige Abwechslung setzte und den Platz der alten Meister immer wieder zur Disposition stellte – und sei es für vorübergehende Zeit. „So wie ich es [...] beschreibe“, erfahren die Leser gleich eingangs der *Nachricht*,

war es im Julius und Augustmonat 1802; es ist hier alles in steter Veränderung und auch die Kunstwerke theilen die allgemeine Beweglichkeit. Also ist es in diesem Augenblicke nicht mehr so. In dem runden Saale, und dem worin die Zeichnungen zu sehen waren, hat das Alterthum weichen müssen, um den Versuchen moderner Franzosen Raum zu geben. Die Kunstwerke sind weggenommen, um das an die Stelle zu setzen, was wir bei uns eine Ausstellung nennen. Einige Monate werden noch vergehen, ehe wir die geliebten Bilder die alte Stelle wieder ausfüllen sehen, oder andre die derselben würdig sind.¹⁹

¹⁸ Ich zitiere die *Nachricht von den Gemälden in Paris* im Folgenden nach der ausführlich annotierten Faksimile-Ausgabe: Friedrich Schlegel: *Gemälde alter Meister*. Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless. Darmstadt 1984, hier: S. 6.

¹⁹ Ebd., S. 2 f.

Dass Schlegels *Nachricht* dieses ‚Wegnehmen‘ selbst wiederum kassiert und absichtlich hinter den aktuellen Gegebenheiten zurückbleibt – ein Vorgehen, das den Rückgriff auf Kataloge um so notwendiger macht –, ist demgegenüber weniger als Kapitulation vor der allgemeinen Beweglichkeit zu lesen denn als Weigerung, sich dem Diktat der Pariser Museumsleitung einfach zu beugen. In der Darstellung der Texte hat dieser Widerstand ironischerweise zur Folge, dass jene Gemälde, denen der Louvre zum Zeitpunkt der Berichterstattung exponiert Raum gibt, nicht einmal beiläufig bezeichnet werden. Dafür sehen sich neben den „precieux tableaux recueillis a Venisi, Florence, Turin et Foligno etc.“²⁰ auch solche Bilder bis ins Detail besprochen, die nie im *Musée Napoléon* zu sehen waren: namentlich zahlreiche Glanzstücke Corregios, Raffaels und Holbeins aus der Dresdner Gemäldegalerie.

Warum Schlegel gerade auf diese Bilder zurückkommt, liegt auf der Hand. Auf dem Weg nach Paris hatte er längere Zeit in Dresden Station gemacht, viele Stunden in der Gemäldegalerie verbracht und bei dieser Gelegenheit Bekanntschaft mit Runge geschlossen, außerdem lange Gespräche mit Tieck geführt. Mit der Reminiszenz an den Aufenthalt setzt schon der Essay *Reise nach Frankreich* ein²¹, und die *Nachricht von den Gemälden* führt etliche Seiten später im selben Heft das Spiel der Verweise fort, wenn sie ihre Widmung an „einen Freund in Dresden“²² – Ludwig Tieck – adressiert. Durch den Rahmen, der beide Texte umspannt, wird der Rekurs schlicht autobiographisch motiviert.

Die sachlichen Zwänge, mit denen Schlegel seine imaginäre Rückreise nach Deutschland rechtfertigt, unterlegen dem erinnernden *crossover* allerdings auch eine politische Pointe, die zum

20 So der Titel eines der verwendeten Kataloge, der anlässlich der ersten Ausstellungen der eroberten Schulen gedruckt worden war und den Schlegel zusammen mit zwei weiteren Inventaren getreulich aufführt. Vgl. ebd., S. 4. Zum Publikationskontext der Kataloge vgl. Wescher: *Kunstraub unter Napoleon* (s. Anm. 14), S. 91.

21 „In dem schönen Dresden erwachte zuerst mein jugendliches Gefühl, da sah ich die ersten Kunstwerke, da war ich mehrere Jahre ununterbrochen vertieft in das Studium des Altertums, und da lebte ich oft und noch zuletzt die glücklichsten Tage unter Menschen, bei denen ich mich einheimischer fühle, als bei allen andern.“ *KFSA* 7, S. 56.

22 Schlegel: *Nachricht von den Gemälden in Paris* (s. Anm. 18), S. 1.

110 eigentlichen „Beziehungspunkt“²³ aller Bilder avanciert. Wenn Schlegel das gedankliche Wandern zwischen deutschen und französischen Galerien mit der Zusammengehörigkeit von Gattungen und Œuvres verteidigt, klagt er gegen das *Musée Napoléon* Integritäten ein, die allererst durch das *Musée Napoléon*, durch die gewaltsame Zusammenführung von Gemälden einzelner Künstler und Schulen, in den Horizont kunstgeschichtlicher Betrachtung gerückt waren. Durch „jede neue Ausstellung und Zusammenstellung alter Gemähldes“, so schreibt er selbst im Blick auf die Verdienste der Louvre-Kuratoren, wird „ein eigener Körper gebildet, wo manches dem Liebhaber in einem neuen Lichte erscheint, was er bisher nicht so klar gesehen hatte“.²⁴

Der einzige „Körper“, den seine Darstellung dann aber gelten lässt, ist jener, dessen Einheit und Ganzheit aus der „ursprünglichen Bestimmung“ der Kunst erwächst: dem Zweck der Malerei, „die Religion zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren, als es durch Worte geschehen kann“.²⁵ Gegen den Dilettantismus von Liebhabern setzt Schlegel die Autorität des Experten ins Recht, der diese Offenbarungen durch die Restitution eigentlich zusammengehöriger Werkcorpora offenbart, aus Deutschland herbeiträgt, was in Frankreich ‚fehlt‘, und die Überfülle in den Sälen des *Musée Napoléon* im Handumdrehen in eine Ansammlung bloßer Überreste verwandelt, an denen vor allem der Mangel organischer Einheit ins Auge springt.

Das ist die Hauptnachricht, die Schlegels *Europa* den Lesern überbringt. Was ihnen im Louvre entgeht, ist der Anblick von lauter Lückenhaftigkeiten – von Fragmenten und Ruinen, die *als* Fragmente und Ruinen jedoch erst kenntlich werden vor dem Hintergrund der „Einheit der Ansicht“, die ihnen die Expertise der Artikel unterstellt. Kunstgerechte Beschreibungen können die Berichte insofern heißen, als sie die Anschauung eines *Unzusammenhangs* vermitteln, den die Darstellung als Revers ihrer grenz-

²³ Schlegel: *Nachricht von den Gemälden in Paris* (s. Anm. 18), S. 7.

²⁴ Ebd., S. 4 f.

²⁵ Ebd., S. 89.

sprengenden Zusammenschau erzeugt.²⁶ In den ersten Absätzen des zweiten Nachtrags hat Schlegel die Zwangsläufigkeit solcher fragmentarischer Anschauungen eigens betont und zum Los der Moderne erklärt, an dem der nicht verzweifeln muss, der sich auf die richtige „Idee der Mahlerkunst“ versteht. Dort heißt es:

Freilich kann die Anschauung der mahlerischen Kunstwerke in Rücksicht auf die angeschauten Gegenstände, besonders gegenwärtig, durchaus nicht systematisch, sondern nicht anders als fragmentarisch seyn. Doch hindert dies Fragmentarische der Anschauung keinesweges die Einheit der Ansicht für denjenigen, welcher die Idee der Mahlerkunst einmal richtig gefaßt hat; und es ist sogar gut, daß dadurch immer an etwas erinnert wird, was durchaus nicht vergessen werden darf. Die Anschauung der Kunst muß jetzt wohl fragmentarisch seyn, da die Kunst selber nichts anders ist, als ein Fragment, eine Ruine vergangener Zeiten. Zerrissen und zerstreut ist selbst der Körper der italiänischen Malerei; und selten, sehr selten nur findet man einige Aufmerksamkeit auf die ältesten Künstler und ältesten Gemählde dieser Schule, welche doch den ursprünglichen Begriff und Zweck der Kunst viel reiner und richtiger zu erkennen geben, als die späteren Werke.²⁷

Während der *Dritte Nachtrag alter Gemählde* am Ende bekanntlich dazu übergehen wird, den ursprünglichen Begriff und Zweck

26 Die unlängst aufgestellte These von Meike Steiger ist demnach zu simpel. Die Phänomene des Fragmentarischen sind für Schlegel nicht einfach von Interesse, weil sie seiner „Imaginationstätigkeit einen legitimen Spielraum“ eröffnen und den „Ermöglichungsgrund von begrifflicher Allgemeinheit und gedanklicher Einheit“ liefern, sondern seine Imaginationstätigkeit ist, umgekehrt, darauf ausgerichtet, betrachtete Phänomene als unvollständige Fragmente zu identifizieren, um sie auf eine andere Einheit – eine Einheit außer ihrer selbst – verpflichten zu können. Vgl. Meike Steiger: „Eine ‚Große Karte‘ Europas. Friedrich Schlegels Reise-, Literatur- und Kunstbeschreibungen um 1800“. In: Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 313-327, hier: S. 321.

27 Schlegel: *Nachricht von den Gemählde in Paris* (s. Anm. 18), S. 90.

112 der Kunst der altdeutschen Malerei abzulesen, sind für die Berichte aus dem Pariser Louvre die „ältesten Künstler“ der „ältesten Gemähde“ synonym mit den frühen italienischen Renaissance-malern des Quattrocento. Wie Schlegel ausführt, verbürgen deren Werke die „Einheit der Ansicht“ vor allem durch die Wiederholung der immer selben Motive: Madonnen, Salometänzen, Kreuzigungen.²⁸ Konkrete Beispiele dieser Malerei waren im *Musée Napoléon* rar. Tatsächlich hatte Schlegel kaum Material zur Verfügung. Wie Ernst Behler zu Recht bemerkt, ist die *Nachricht* überwiegend damit befasst, „das Wesen der alten Kunst durch zurückgebliebene Spuren in der neuen“²⁹ zu erläutern. Schlegel zufolge bieten die Gemälde Correggios sich dafür besonders an, weil sie im Spiel ihrer motivischen Abwandlungen – dem stets ähnlichen Lächeln, den immer selben Gesichtern, dem wiederkehrenden Kontrast von Hässlichem und Schönem – eine Selbstexegese vorführen, die individuell gefundene Bildformeln rückwirkend beglaubigt und zu bedeutungsvollen Zeichen stilisiert. In der *Nachricht von den Gemälden in Paris* werden Correggios Bilder darum zum Musterfall einer Kunst, die darin aufgeht, sich in immer neuen Abweichungen selbst zu zitieren, in „Beziehungen und Aehnlichkeiten“, die „nicht vollkommene Gleichheiten und Wiederholungen“ sind, „sondern Variationen gleichsam eines und desselben Thema’s“.³⁰

Schlegel entziffert diese Variationen als Grammatik einer Bildsprache, die das Werk um eine gemeinsame „Allegorie“ zentriert. Die Kluft zwischen „Geist“ und „Buchstabe“, zwischen „religiöse[m] Gefühl“ und dem „Mechanischen der Ausführung“³¹ – die nachmals vor allem der altdeutsche Malerei unterstellt wird – ist hier vorweggenommen in der Rhetorik eines Werks, für das die ästhetischen „Formen“ und „Gestalten“ nur „Mittel“ sind: „Syllben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen“³². Um-

28 Schlegel: *Nachricht von den Gemälden in Paris* (s. Anm. 18), S. 64.

29 Ernst Behler: „Friedrich Schlegel und die Brüder Boisseree. Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt“. In: Annemarie Gethmann-Siefert/Otto Pöggeler: *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisseree – ein Schritt in der Begründung des Museums*. Bonn 1995, S. 30-41, hier: S. 34.

30 Schlegel: *Nachricht von den Gemälden in Paris* (s. Anm. 18), S. 18 f.

31 Ebd., S. 164-166.

32 Ebd., S. 19 f.

gekehrt gilt, dass der Gedanke des Ganzen zwar von allen Einzelwerken artikuliert wird, dass aber nur wenige Hauptwerke das Gesamtwerk in seinem „gemeinschaftlichen Zusammenhange“ zu erschließen vermögen – so wie in einem „organischen Körper“ der „wesentlichen Gliedmaßen“ „wenige sind, die aus dem Ganzen deutlich hervortreten und das Ganze selbst in einem bestimmten Verhältniß construiren“.³³ Der Hiatus zwischen „Geist“ und „Buchstabe“ bestimmt auch die Beziehung der Werke untereinander und gebietet eine Unterscheidung solcher Werke, die als „Text“ gelesen zu werden verdienen, und solchen, die diesen „Text“ mit einem „Commentar“ versehen.³⁴

Wenn Schlegels Berichte auf dieser Folie das Werk Correggios nicht nur als ein räumlich zerstreutes, sondern auch als ein hierarchisch gegliedertes und funktional in sich differenziertes Œuvre präsentieren – in „Dresden sind die wichtigsten Werke von diesem Mahler“, heißt es explizit, die Pariser „Reichthümer“ hingegen bieten lediglich „eine reiche Nachlese“³⁵ –, so ist die Kommentarfunktion der Kunstschatze des Louvre dabei in zweierlei Hinsicht aufschlussreich: im Blick nämlich auf den Vorrang, den Schlegel den Pariser Bildern abspricht, aber auch im Blick auf die vermittelnde Rolle, die er denselben Bildern zubilligt und in der er nicht zuletzt sein eigenes Kommentieren reflektiert. Kommentare – das lässt sich bei Michel Foucault nachlesen – erfüllen ja generell die paradoxe Doppelfunktion, dass sie einerseits sagen sollen, „was doch schon gesagt worden ist“, und andererseits eben deshalb verfasst werden, weil das, was sie wiederholen, „eigentlich niemals gesagt worden ist“.³⁶ Wenn der kommentierte Text nur kraft seiner Autorität überhaupt exegetische Mühen einfordern kann, so ist es doch erst der Kommentar, der ihm diese normative Kraft verleiht, indem er sich seinem Gebot unterwirft, sich durch den Akt der Auslegung in seinen Dienst stellt und sich den Eigensinn versagt,

33 Schlegel: *Nachricht von den Gemälden in Paris* (s. Anm. 18), S. 46.

34 Ebd., S. 24.

35 Gethmann-Siefert/Pöggeler: *Kunst als Kulturgut* (s. Anm. 29), S. 18.

36 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. Übers. v. Walter Seitter. München 1974, S. 18.

114 die Kritik über die verständniserleichternde Unterscheidungskunst hinaus ins Prinzipielle zu treiben.³⁷

Indem nun Schlegels Gemäldebeschreibungen die Correggio-Gemälde – stellvertretend für die Pariser Exponate insgesamt – als Kommentare kommentieren, behalten sie sich nicht nur das Recht vor, die eigentliche Autorität anderen, im Louvre abwesenden Bildern zuzuschreiben. Sie unterstellen auch, dass sich im Angesicht des geoffenbarten Glaubensmysteriums christlicher Kunst jede weitere Kritik – und sei es eine rein ästhetische Kritik an der „Richtigkeit der Zeichnung“³⁸, am Kolorit oder an der maltechnischen Realisierung – erübrigt, wenn nicht gar verbietet. Als Kommentare im Gewand der Beschreibung behandeln Schlegels Nachrichten die „künstlerischen Fertigkeiten eines Malers“ letztlich als „Resultat seiner spirituellen Orientierung“³⁹, und sie belassen es dabei, ihre einzige Kritik durch eine – freilich grundlegende – Vorentscheidung zu artikulieren: durch die Unterscheidung nämlich zwischen solchen Werken, deren Konnex sich als Zusammenhang von Text und Kommentar kommentieren lässt, und solchen, die nichts als Kritik verdienen, weil sie Kommentare weder leisten noch auf sich ziehen, sondern nurmehr an die (Kunst-)Kritik appellieren.

Im Namen der alten Kunst und ihres organischen Zusammenhangs delegitimieren Schlegels Gemäldebeschreibungen damit einen künstlerischen Kanon, der nicht zuletzt durch Goethe und dessen Zeitschrift *Propyläen* absolut gesetzt worden war⁴⁰; sie delegitimieren aber – mehr noch – ein Europa, das Napoleons Museum mit seinen Trophäen siegreicher Kriegszüge symbolisch ausmisst. Was Schlegels *Nachricht von den Gemälden in Paris* von diesem Europa übrig lässt, sind Bruchstücke, die sich erst durch andere europäische Integrationsmanöver – durch Synopsen in einem

37 Weiterführende Überlegungen zum Verhältnis von Kommentar und Kritik stellt Cornelia Vismann an in ihrem Aufsatz: „Benjamin als Kommentator“. In: Eva Horn/Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München/Paderborn 2006, S. 347-362.

38 Schlegel: *Nachricht von den Gemälden in Paris* (s. Anm. 18), S. 18.

39 Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (s. Anm. 16), S. 237.

40 Über die „unausgesprochene Frontstellung von Schlegels *Europa*-Aufsätzen und Goethes *Propyläen*“ vgl. ebd., S. 237. Außerdem allgemeiner: Hans Eichner/Norma Lelless: „Nachwort“. In: Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 18), S. 207-224.

imaginären, Pariser und Dresdner Bestände fusionierenden Museum – auf eine Idealität des Ganzen beziehen lassen. Und zwar auf ein Ganzes, das in seiner organischen Wohlgestalt nicht nur das religiöse, sondern mit ihm und in ihm auch das politische Projekt der gemeinsamen Zukunft antizipiert, aus der die Schätze des Louvre – nicht alle, aber ausgewählte – Fragmente sein sollen. Das Meldeamt des Berichtstatters und Kommentators, dem Schlegel sich in seiner *Europa* verschreibt, ist in dem Maß ein politisches Amt, wie es die Lizenz bietet, solche Fragmente zu produzieren und so auf die Zukunft zu öffnen. Der Weg ins postnapoleonische Europa führt durch die Lücken, die dem Berichteten durch die Zustellung der Nachricht eingetragen werden: durch ihr Medium – die Zeitschrift *Europa* – wie durch ihre Form.

III. Philologie der Zukunft

Die neue Religiosität, um die es Schlegel schon zu Zeiten des *Athenaeum* zu tun war – dort noch unter anderen Vorzeichen –, hat sich von Anbeginn mit dem Namen Lessings verbunden⁴¹, und Lessings *Gedanken und Meinungen* sind es auch, mit denen er sich im zeitlichen Umfeld seiner *Europa* erneut befasst. Das dreibändige, in seiner „Mischung aus Edition, Kommentar und Weiterdichtung“⁴² äußerst unorthodoxe Brevier, das Schlegel 1804 herausgibt, lässt sich als komplementäres Projekt zu den kunsthistorischen Werkmeditationen der Pariser Zeit lesen, die den Lesern stückweise, verteilt über mehrere Hefte der *Europa*, zugingen. Der enge Bezug beider Unternehmen geht klar aus den erläuternden Einschüben hervor, die Schlegels Edition durchziehen und

41 Vgl. noch einmal die schon zitierte *Idee* Nr. 95, die mit den Sätzen beginnt: „Als Bibel wird das neue Evangelium erscheinen, von dem Lessing geweissagt hat [...]“ *KFSA* 2, S. 265.

42 So Thomas Höhle: „Friedrich Schlegels Auseinandersetzung mit Lessing. Zum Problem des Verhältnisses zwischen Romantik und Aufklärung“. In: *Weimarer Beiträge* 23 (1977), H. 2, S. 121-135, hier: S. 127. – Zur Kontinuität der Befassung Schlegels mit Lessing vgl. auch Klaus Peter: „Friedrich Schlegels Lessing. Zur Wirkungsgeschichte der Aufklärung“. In: *Lessing Yearbook* (1982), Beiheft: *Humanität und Dialog. Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht*, S. 341-352.

116 in denen er ausführt, inwiefern seine Neuauflage mit ihrer Auswahl – in der nahezu sämtliche Gedichte, Epigramme, Fabeln und Dramen fehlen; stattdessen dominieren die philosophischen Schriften – als der „beste Kommentar“⁴³ zu Lessings Schriften gelten kann. „Kommentar“ und „Text“ sind hier also erneut tragende Kategorien; wieder geht es um Form und Zusammenhang eines Werks, um Essentielles und Randständiges, um Relevantes und Entbehrliches.

Im Unterschied zu den Gemäldebeschreibungen jedoch lässt Schlegel es hier nicht dabei bewenden, die Spannung von Werken und Fragmenten kommentierend zu ermessen. Seine Neuauflage der Schriften Lessings führt durch ihre Desintegration und mutwillige Verstümmelung *in actu* vor, wie zwangsläufig der Anspruch des organischen Werkzusammenhangs auf ein Arbeiten mit Bruchstücken hinausläuft. Was vor den italienischen Renaissancegemälden im Louvre begann, findet vor dem Massiv von Lessings Werk seine logische Fortführung in der editorischen Behandlung literaturtheoretischer und philosophischer Texte. Gerechtfertigt wird dieses Verfahren dabei nicht zuletzt durch die Imperative der Philologie, die Schlegels Kommentare zum eigenen Vorgehen explizieren.

Im Nachhinein erhalten damit auch die früher verfolgten Strategien der Bildlektüre ein avanciertes methodisches Fundament. „Geist“ und „Buchstabe“ – zur Entzifferung der gemalten Allegorien Correggios lediglich metaphorisch aufgerufen – werden wieder in die alte Domäne der Exegese von (heiligen) Texten rücküberführt⁴⁴, und wiederum kommt es Schlegel allein auf das Ideelle von „Gedanken und Meinungen“ an, denen sich die Schriften

43 Friedrich Schlegel: *Lessings Gedanken und Meinungen aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert*. Zweiter Theil. Leipzig 1804, S. 7.

44 Zu den früheren Auseinandersetzungen in den *Notizen zur Philologie*, in denen das Verhältnis von Geist und Buchstabe als kompliziertes Bedingungsverhältnis reflektiert wird, vgl. ausführlich Vittorio Santoli: „Philologie, Geschichte und Philosophie im Denken Friedrich Schlegels“. In: Helmut Schanze (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*. Darmstadt 1985, S. 34-56; außerdem – mit Ausgriff auf die gesamte Geschichte der deutschen Philologie im 19. Jahrhundert – Nikolaus Wegmann: „Was heißt einen ‚klassischen Text‘ lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung“. In: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 1994, S. 334-450.

unterordnen müssen – was editionspraktisch zur Folge hat, dass große Teile davon erheblich beschnitten und weitgehend ohne Angabe von Titeln und Kontexten neu zusammengestellt werden.

Mit dieser Eigenmächtigkeit des Herausgebers ist jedoch die Verschiebung eines wesentlichen Akzents verbunden, der dem Editionsprojekt seine besondere Pointe verleiht. Die Fokussierung auf den Kommentar weicht hier der prononcierten Verteidigung der *Kritik*.⁴⁵ Diese steht nun am Anfang des publizistischen Unterfangens, und in ihr hat es sein Ziel. Die Energie der Kritik wird mobilisiert, um die religiöse Erneuerung umso vehementer voranzutreiben und selbst diejenigen Kräfte für sie einzuspannen, die im Zeichen der Analyse sonst nur Zersetzung bewirken.

Schlegels Lessing-Ausgabe ist ein philologisches Monument der Notwendigkeit, im Interesse künftiger Ganzheiten dem Prozess der Fragmentierung gerade *nicht* entgegen zu steuern, sondern aktiv an ihm mitzuwirken. In seinem Ergebnis ist dabei das Werk des Philologen Schlegel durchaus dem vergleichbar, was Napoleons Truppen in der Kunstlandschaft Europas anrichteten, als sie nur das Beste gut genug fanden, wertvolle Einzelstücke aus ihrem originären Milieu herausrissen und sie am anderen Ort unter anderen – nämlich kunsthistorischen und -politischen – Gesichtspunkten zusammenführten. Auch Lessings Schriften treten ihren Lesern nach der textkritischen Bearbeitung, dem reinigenden Entfernen der „störenden Zwischendinge“ und der „heterogenen Einmischungen“ in gänzlich ungewohnter Form und Konstellation entgegen. Zum Teil sind sie kaum wieder zu erkennen. Das Eliminieren des Störenden will Schlegel aber nicht als Zerstörung organischer Einheiten verstanden wissen, sondern als Akt der Restaurierung und Restitution. Das Fragment wird hier als Form behauptet, in der das Eigene, Eigentliche der Gedanken und Meinungen erstmals und in nie da gewesener Konzentration und Integrität zutage tritt. Durch die Zerschneidung und Zerlegung in Bruchstücke wird Lessings Werk aus seiner Fragmentarizität *erlöst*. Der Herausgeber schreibt selbst:

⁴⁵ Vgl. dazu die „Allgemeine Einleitung“ mit dem Titel „Vom Wesen der Kritik“; Schlegel: *Lessings Gedanken und Meinungen* (s. Anm. 43), Erster Theil, S. 19-41.

In der gegenwärtigen Auswahl sollten nur die eigenen Gedanken Lessings zusammengestellt werden. Indem nun aber alles, was sich auf die Gedanken anderer bezieht, auf Gegenstände, die jetzt völlig gleichgültig, auf Meinungen, die vergessen, auf Bücher, die so gut als nicht mehr vorhanden sind, weggestrichen werden mußte, blieben von einem großen Theil der Lessingschen Schriften nur Fragmente zurück, die es also ganz ohne unser Zuthun geworden sind, oder vielmehr es gleich von Anfang an waren, und erst jetzt nachdem die störenden Zwischendinge weggenommen worden, in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen können. In den antiquarischen Versuchen blieb selbst nach Wegnehmen der heterogenen Einmischungen gewissermaßen doch einiger Zusammenhang, eine Art von Faden, der die einzelnen Gedanken, wenn gleich nur lose, aneinander hielt. In dem dramaturgischen Fach, und in der Theologie hingegen, erscheint Lessing ganz absolut fragmentarisch.⁴⁶

Sind die Fragmente in ihrer „scheinbar formlosen Form“ dazu angetan, eine „dennoch sichtbare Einheit“ zu dokumentieren, so besteht ihr zentraler „Werth“ für Schlegel vor allem in den Stimulationen, die sie als „*fermenta cognitionis*“ entfalten. Aufs Wesentliche reduziert, sollen sie das „Selbstdenken“ „sehr energisch erregen“⁴⁷, als Ganzes in offener Fragmentform den Sinn fürs Ganze entwickeln helfen und aus dem Geist der Kritik, den Lessings Kritiken nur schulen können, den Funken einer künftigen Literatur zünden, in der die „positiven Kräfte“ zugunsten einer neuen – man darf anfügen: katholischen – „Universalität“⁴⁸ zusammenwirken. Das ist das Versprechen, das sich mit der Ausgabe von Lessings Schriften verbindet: das Versprechen einer ganz neuen „Wendung“ oder vielmehr totalen „Umkehrung“, die weitere Konversionen von selbst nach sich zieht. Kann die Kritik, fragt Schlegel,

46 Schlegel: *Lessings Gedanken und Meinungen*, Zweiter Theil (s. Anm. 43), S. 3 f.

47 Ebd., S. 7 f.

48 Ebd., S. 14 f.

nicht eine ganz neue Wendung oder vielmehr totale Umkehrung erleben? Dies ist nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich, aus folgendem Grunde. Bei den Griechen war die Litteratur lange vorhanden, ja fast vollendet, als die Kritik ihren Anfang nahm. Nicht so bei den Modernen, am wenigsten bei uns Deutschen. Kritik und Literatur ist hier zugleich entstanden; ja die erste fast früher; allverbreitete und genau prüfende Gelehrsamkeit und Kenntniß auch der unbedeutendsten ausländischen Litteratur hatten wir früher als eine einheimische. [...] Mit der Veränderung dieses Verhältnisses aber ist auch schon die Möglichkeit und die Idee einer Kritik von ganz andrer Art gegeben. Einer Kritik, die nicht so wohl der Commentar einer schon vorhandnen, vollendeten, verblühten, sondern vielmehr das Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Literatur wäre. Ein Organon der Literatur, also eine Kritik, die nicht bloß erklärend und erhaltend, sondern die selbst producirend wäre, wenigstens indirekt durch Lenkung, Anordnung, Erregung. [...] Es ist nicht nur noch keine vollendete und classische Litteratur vorhanden, sondern es wird auch die Stelle derselben durch ein Unding, ein Chaos von seynsollender Litteratur eingenommen, deren Unbildung niemand wird leugnen wollen. Diese nun zu vertilgen, um wenigstens Raum zu schaffen für das bessere, ist die erste Bedingung, die Aufgabe zu erreichen. [...] Es ist aber nicht zureichend, daß das Unechte beiseite geschafft werde, auch das Rechte soll organisirt werden. Damit nun die Kraft des wahren Wissens und Bildens am leichtesten ihren Zweck erreiche, ist nichts wesentlicher als die Anschauung und Anordnung des Ganzen, welches hervorgebracht, und zu welchem gewirkt werden soll.⁴⁹

Als Fermente des Denkens sind Lessings Kritiken für Schlegel Prototyp einer solchen modernen, umkehrenden Kritik. Sie sind in ihrer Bruchstückhaftigkeit aber auch der Keim und Anstoß jener

⁴⁹ Schlegel: *Lessings Gedanken und Meinungen.*, S. 10-12.

120 organischen Literatur, die da kommen soll. Dem kritischen Impuls der Schriften Lessings traut Schlegel es sogar zu, auch den Protestantismus zu überwinden und einer neuen Katholizität den Boden zu bereiten. Gerade weil die Kritik mit dem Protestantismus den Geist des Protests teilt, erscheint sie ihm auch *gegen* den Protestantismus die wirksamste Waffe – zumindest aber die konsequenteste. „Der wahre Protestant muß auch gegen den Protestantismus selbst protestieren“⁵⁰, heißt es bündig im Text. Der Satz, den Schlegel in seinen *Philosophischen Lehrjahren* notiert hat – „Alle Protestanten sind zu betrachten als *zukünftige* Katholiken“⁵¹ – bringt die Pointe dieses Arguments nur noch einmal auf eine andere Formel.

Die Hürde, die vor dieser spirituellen Erneuerung im Zeichen der Konversion steht, ist keine kleine. Ziel soll es sein, „die herrschende Denkart des Zeitalters ganz zu vernichten“, um die „Christliche Religion wieder herzustellen“⁵². Die christliche Kunst, für die Schlegels Gemäldebeschreibungen zunächst aus Paris, dann von Köln aus Nachahmer werben, verknüpft die Aussicht auf die nachmoderne Zukunft mit einem Sehnsuchtsbild der Vergangenheit, das die Gemälde der ältesten Maler festhalten und damit als Text fixieren, der nur des Kommentars bedarf: durch andere Bilder oder andere Kommentatoren. Die Fragmente der Schriften Lessings dagegen sind das Stückwerk der produktiven Vernichtungsarbeit, die der Kritik entspringt. Um aus der Moderne herauszuführen, muss diese Kritik sich – wohl oder übel – selbst modernisieren. Im Jahr 1804 bedeutet das, die wechselseitige Abhängigkeit von „Geist“ und „Buchstabe“, die dem Frühromantiker Schlegel so teuer war, für allemal aufzukündigen und für die Philologie dasselbe zu beanspruchen, was die Philosophie – die Keimzelle protestantischen Protestsgeists – als leitendes Prinzip proklamiert.

In einem letzten Fragment, dem *Bruchstück eines 3. Gesprächs über Freimaurerei*, das nach wenigen Seiten abbricht, um einen *Aufsatz über die Philosophie* mitzuteilen, mit dem *Lessings Gedanken und Meinungen* schließen, betont Schlegel noch einmal: „Nicht in den Schriften also und Buchstaben und Systemen ist die Philosophie

⁵⁰ Ebd., Dritter Theil, S. 7.

⁵¹ Vgl. *KFSA* 19, S. 343: Nr. 278.

⁵² Schlegel: *Lessings Gedanken und Meinungen* (s. Anm. 43), *Dritter Theil*, S. 420.

beschlossen; so eng läßt sich der unendliche Geist nicht fesseln und binden. Sie will sich verbreiten und mitteilen, lebendig wirken und Gegenwirkung empfangen, und sich mit jedem Gleichartigen verbinden.“⁵³ 121

Ob Schlegel auf dem Weg von Paris via Köln nach Wien die eigene Konversion als fälligen Beitrag betrachtete, den er der spirituellen Erlösung Europas über seine philologischen Aktivitäten hinaus schuldig war, lässt sich nur mutmaßen. Immerhin trat er einer Konfession bei, die in dieser Form selbst keinesfalls als Ausdruck christlicher Einmütigkeit angesehen werden konnte, sondern Produkt einer Glaubenspaltung war. Der Verzicht auf eine buchstäbliche, textuelle Beglaubigung der religiösen Kehrtwende mag deshalb umso wichtiger gewesen sein. Wichtig als Zeichen eines Bruchs, der die Serie der Trennungen nicht fortsetzen wollte und eben deshalb darauf angewiesen blieb, sich von den bisher erprobten Praktiken des Anfangsetzens zu trennen. Von den publizistischen wie von den philologischen.

⁵³ Ebd., S. 421.