

## Claudia Becker (Paderborn)

### „Naturgeschichte der Kunst“ – Aspekte eines Programms von August Wilhelm Schlegel<sup>1</sup>

Friedrich Schlegels 1795/96 verfaßter Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie*, der Ursprungstext der romantischen Literaturtheorie, gilt gemeinsam mit Schillers zeitgleich entstandener Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* bekanntlich als deutsche Antwort auf die Querelle des Anciens et des Modernes.<sup>2</sup> Beide Schriften markieren – im Gefolge von Herder und Winckelmann – den Einzug des Historismus in die Kunst- bzw. Literaturbetrachtung und den damit einhergehenden allmählichen Abbau klassizistisch-normativer Positionen. Sie stellen zugleich den Versuch dar, die beiden unterschiedlichen Epochen Antike/Moderne bzw. Klassik/Romantik sowohl in ihrer tiefgreifenden kulturgeschichtlichen Gegensätzlichkeit zu begründen und zu beschreiben als auch und vor allem ihre Gleichwertigkeit – vorrangig in Hinsicht auf ihre ästhetischen Hervorbringungen – herauszustellen und damit ihren vermeintlichen Antagonismus in „Eintracht“ (F.Schlegel in der nachträglichen „Vorrede“) zu überführen.<sup>3</sup>

Friedrich entwickelt gerade in diesem Zusammenhang den Gedanken, daß es eine übergeordnete „objektive ästhetische Theorie“ geben müsse, welche für alle Zeiten „die Natur der Kunst und ih-

<sup>1</sup> Es handelt sich im folgenden um ein „Destillat“ meiner in Kürze im Fink-Verlag erscheinenden Studie „Naturgeschichte der Kunst. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik“. Der Text wurde in vorliegender Form bereits im Oktober 1995 in Warschau auf der Tagung „Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik und Romantik aus gegenwärtiger Sicht“ vorgetragen.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu immer noch grundlegend Hans Robert Jauss: Schlegels und Schillers Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes. – In: H.R.J.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. 1979, S.67ff; vgl. auch Peter Szondi: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: P.S.: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Frankfurt a.M. 1974, S.11-265.

<sup>3</sup> Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (KFSa), Bd.1, Paderborn 1979, S.217-367 (Studium-Aufsatz), 205-216 (Vorrede von 1797).

rer Arten“ verbindlich lehren könne. Als Voraussetzung für eine solche Theorie bedürfe es allerdings eines vollkommenen – und zwar aus der „Erfahrung“ gewonnenen – „höchsten ästhetischen Urbildes“, an dessen partikularer Geschichte dann zugleich „die allgemeine Naturgeschichte der Kunst“ ablesbar sei. Einen solchen Vorbildcharakter attestiert er ausschließlich der griechischen Poesie, deren Geschichte „eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst“ und somit „eine vollkommene und gesetzgebende Anschauung“ gewesen sei, und als solche wegweisend auch für folgende Dichtergenerationen. Dies zeige noch und gerade Goethes Stil, den man „nicht bestimmter, anschaulicher und kürzer erklären [könne], als wenn man sagt, er sei aus dem Stil des Homerus, des Euripides und des Aristophanes gemischt“.

Die Idee einer – Antike und Moderne gleichwertig umfassenden – „allgemeinen Naturgeschichte der Kunst“ wird jedoch nicht bei Friedrich Schlegel realisiert, der diese nur im Ansatz umreißt und in bezug auf die Dichtkunst verfolgt, sondern geht als übergreifendes Projekt in die Vorlesungsreihen seines Bruders August Wilhelm Schlegel ein.<sup>4</sup> Daß der Begriff „Naturgeschichte“ jetzt im ästhetischen Kontext begegnet, setzt zwei verschiedene – wenn auch miteinander zusammenhängende – um 1800 einsetzende Traditionen voraus: die Dynamisierung der Natur sowie die Temporalisierung der Kunstgeschichte. Diese Vorgeschichte sei im folgenden kurz skizziert.<sup>5</sup>

## I.

Der Terminus ‚Naturgeschichte‘ bezeichnet seit Aristoteles die Beschreibung der Gesamtheit der Naturerscheinungen und bestimmt auch noch das Konzept sowie das katalogisierende und deskripti-

<sup>4</sup> Gemeint sind vor allem die *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (Jena 1798-99) und die *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Berlin 1801-1804). In: August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1. Hg.v. E.Behler in Zus.arbeit mit F.Jolles. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989 (Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe).

<sup>5</sup> Vgl. zum folgenden vor allem Wolfgang Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts.* München/ Wien 1976; vgl. auch Jörg Zimmermann: *Die Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs.* In: J.Z. (Hrsg.), *Das Naturbild des Menschen.* München 1982, S.118-133.

ve Verfahren der aufklärerischen Naturhistorie, die – als Teil der großen französischen Enzyklopädie – eine vollkommen transparente Ordnung der Dinge intendierte. Mit Geschichte im modernen entwicklungsgeschichtlichen Verständnis hat diese Sicht der Welt nichts zu tun; den unhistorischen Charakter der Naturgeschichte, die nur im uneigentlichen Sinne als Geschichte bezeichnet werden könne, betonen in Frankreich Voltaire in seinem Artikel „Histoire“, sowie in Deutschland Adelung in seinem Wörterbuch.

Mit Buffons 44 -bändiger *Histoire naturelle* (1749-1789) – einem der Hauptwerke der modernen Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert – wie auch mit dessen Werk *Epoques de la Nature* (1756) zeichnet sich zwar bereits jene Verzeitlichung der Natur ab, die der traditionellen Naturgeschichte bisher fremd war, der eigentliche Entwicklungscharakter jedoch blieb bei ihm wie auch bei seinem – Naturgeschichte als Gedächtniskunst betreibenden – Zeitgenossen Linné (etwa in dessen *Philosophia botanica*[1751]) unberücksichtigt. Immerhin trug Buffon dem dynamischen Prinzip der ständig sich wandelnden Naturerscheinungen Rechnung und konnte so noch bis in Goethes Metamorphosenlehre weiterwirken. Seine Sichtweise der Natur blieb jedoch weitgehend klassifikatorisch und unhistorisch, insofern er einen durchgängigen Referenzcharakter aller Naturobjekte aufgrund einer einzigen materiellen Ursache voraussetzte, und war somit weit davon entfernt, Naturgeschichte als Geschichte der Natur zu verstehen. Erst Kant hat in verschiedenen Zusammenhängen (ausgerechnet am Beispiel von Linnés Erdtheorien) gefordert<sup>6</sup>, daß Naturwissenschaft und historische Naturlehre zu trennen seien. Im Anschluß an Kant hat dann Schelling in seinen – auch für die Kunstanschauungen der Goethezeit so einflußreichen – naturphilosophischen Schriften den Begriff der Naturgeschichte ernst genommen und dessen historischen – und damit ‚unendlich progressiven‘ – Gehalt hervorgehoben. In seinem *System des transcendentalen Idealismus* (1800)<sup>7</sup> plädiert er ausdrücklich für ein

<sup>6</sup> Etwa in seinem Aufsatz: Von den verschiedenen Rassen der Menschen (1775) spricht Kant von einer „Naturgeschichte, an der es uns fast noch gänzlich fehlt“ und welche u.a. „die Veränderung der Erdgestalt“ lehren würde. Kant-Studien-Ausgabe. Darmstadt 1968. Bd.VI, S.18.

<sup>7</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Sämtliche Werke. Hg.v. K.F.A.Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856-61. (WW) Bd.I/3, S.588. Vgl.hierzu etwa Steffen Dietzsch: Geschichtsphilosophische Dimensionen der Naturphilosophie Schellings. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.), Natur und geschichtlicher Prozeß. Studien zur Naturphilosophie F.W.J. Schellings. Frankfurt a.M.1984, S.241-258.

Verständnis von Naturgeschichte „im eigentlichen Sinn des Worts“. Dann nämlich „müßte man sich die Natur vorstellen, als ob sie, in ihren Produktionen scheinbar frei, die ganze Mannichfaltigkeit derselben durch stetige Abweichungen von Einem ursprünglichen Original allmählich hervorgebracht hätte, welches alsdann eine Geschichte nicht der *Naturobjekte* (welche eigentlich Naturbeschreibung ist), sondern der hervorbringenden *Natur selbst* wäre.“ Die Natur (*natura naturans*) wird zum produktiven, sukzessive – in der Geschichte – sich realisierenden Subjekt erhoben. Als Ausdruck eines geistigen Prinzips wird die Natur historisiert, d.h. nicht länger als statisches Ordnungsgefüge begriffen, so wie die Geschichte ihrerseits naturalisiert wird, insofern sie – als Evolution des menschlichen Geistes, als Geschichte der Ideen in der Zeit – nach teleologisch ausgerichteten natürlichen Gesetzen verläuft.

Genau dieser um 1800 hergestellte Zusammenhang zwischen einem neuen – von Herder und Goethe wesentlich lancierten – spinozistisch eingefärbten Verständnisses der Natur als eines lebendigen Organismus und der Einsicht in die grundsätzliche Historizität allen Geschehens spielt eine entscheidende Rolle bei der bewußt paradoxen Begriffsbildung einer „Naturgeschichte der Kunst“, welche analog zur Geschichtlichkeit, zum Prozessualen in der Natur, auch der Kunst eine Entwicklungsgeschichte unterlegt.

Diese „Verzeitlichung der Geschichte der Künste“<sup>8</sup> hatte erstmalig Winckelmann mit seiner stilgeschichtlichen Betrachtungsweise in der – von den Brüdern Schlegel hochgeschätzten – *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) geleistet. Während jedoch Winckelmann seine geschichtliche Perspektive noch durchaus mit der Wahrung normativer Momente verbunden hatte, gelangt erst Herder – vor allem im Bereich der Dichtkunst – zu einer Relativierung eines absoluten ästhetischen Ideals, wie es das Griechentum für Winckelmann und letztlich auch noch für Friedrich Schlegel (in seinem Studium-Aufsatz) darstellte.

Bei Herder finden sich bereits jene „Aspekte einer Naturgeschichte der Kunst“<sup>9</sup>, die sich bei August Wilhelm Schlegel wiederkehren sollten. Mit seiner – vor allem durch Herder vermittelten – Einsicht in die Historizität der Künste will Schlegel nicht nur –

<sup>8</sup> Hans Robert Jauß: *Geschichte der Kunst und Historie*. In: Jauß (Anm.2), S. 208-251.

<sup>9</sup> Ebd., S. 214.

wie Winckelmann – die Erscheinungen der Kunstwelt in ihrer historischen Entwicklung er- und begründen, also Ursprung, Wachstum und Verfall der Künste in der Geschichte verfolgen, sondern sie in ihrem Erscheinungsreichtum als ein großes organisches Ganzes verstehen, das nach bestimmten „Naturgesetzen der Bildung“ (189) verläuft – eben analog zur Natur und ihrer Eigengesetzlichkeit. In diesem notwendigen (organischen) Gang der Kunstgeschichte „nach gewissen Gesetzen“ (263) erscheint der historisch sich unterschiedlich entwickelnde Epochen-*Stil* als eine „notwendige Stufe in der Entwicklung der Kunst“(ebd.).<sup>10</sup> Bei der Zuordnung bestimmter Stile zu historisch unterschiedenen Bildungsepochen stand vor allem die stilgeschichtliche Betrachtungsweise Winckelmanns Pate. Mit dem wertfreien – für alle Künste geltenden – stilistischen Oppositionspaar „plastisch“ vs. „pittoresk“ gelingt es Schlegel ebenso, die klassisch-antike Kunst von der romantisch-modernen epochal abzugrenzen, wie zugleich ihre Gleichberechtigung zu dokumentieren – und in dieser Hinsicht über Winckelmann hinauszugehen. Die alte Musik etwa war sukzessiv-rhythmisch, d.h. geprägt von dem, „was in den übrigen Künsten: das plastische, rein classische, streng begränzende“ war (367), das Vorherrschen der Harmonie in der neueren (Instrumental-) Musik vertritt dagegen – analog zur Malerei – das simultane – d.h. „pittoreske, romantische“ Prinzip, welches „die Unendlichkeit in dem untheilbaren Momente sucht“ (380). Entgegen Rousseaus Ansicht, daß jede Abweichung vom „Naturprinzip“ der antiken Musik als „lokale und nationale Ausartung des Geschmacks“ abzuwerten sei, plädiert Schlegel dafür, „auch in der Musik keine gegen die andre herabzusetzen, sondern die Bedeutung ihres Gegensatzes zu verstehen [zu] suchen“ (367).

Noch in den bekannten „Wiener Vorlesungen“ (1808)<sup>11</sup> wird deutlich, daß sowohl diese epochale – geschichtlich gewachsene wie bedingte – Gegensätzlichkeit der Künste als auch ihre Äquivalenz und Kompatibilität, um die es ihm wie seinem Bruder zu tun ist, in der Natur selbst ihr Modell hat, ist doch auch in dieser keine „Grundkraft ... auf solche Weise einfach, daß sie sich nicht in sich selbst spalten und in entgegengesetzte Richtungen auseinandergehen könnte.“ Mit diesem Gedanken sei zugleich „der wahre

<sup>10</sup> Vgl. hierzu demnächst ausführlich Verf.: Naturgeschichte der Kunst (Anm.1).

<sup>11</sup> Vgl. August Wilhelm Schlegel's sämtliche Werke. Hg.v. Eduard Böcking. 12 Bde. Leipzig 1946, Bd.V u.VI.

Schlüssel zur alten und neuen Geschichte der Poesie und der schönen Künste gefunden.“<sup>12</sup>

Deutlich wird, daß die Teilsubjekte Natur, Geschichte und Kunst – im Zuge des deutschen Idealismus – sich gegenseitig durchdringen und spiegeln können. Naturales, historisches und ästhetisches Denken werden in einen engsten, unauflöslichen Zusammenhang gebracht. Kunstverständnis ist ohne eine bestimmte (transzendental-philosophische) Konzeption von Geschichte und Natur nicht mehr zu denken – alle diese Sphären werden in einer Naturgeschichte der Kunst aufeinander bezogen und in ihrer Einheit terminologisch zusammengeführt. „Naturgeschichte der Kunst“ meint mithin ein Zweifaches: einmal, daß alle Kunst, als auf einem natürlichen Medium aufruhend, eine der Natur analoge Entwicklungsgeschichte aufweist, zum anderen, daß sich die Kunst in all ihren Erscheinungsformen wie die Naturerscheinungen (bei Buffon) aufgrund ihres teleologisch ausgerichteten, gesetzmäßigen Verlaufs klassifizieren und systematisieren läßt. Genau dieser Zusammenhang läßt sich bei August Wilhelm Schlegel in all seinen theoretischen Schriften mit allerdings unterschiedlicher Akzentuierung und verschiedensten Modifikationen nachvollziehen.

## II.

In den Jenaer Vorlesungen (1798) heißt es apodiktisch und einschränkend: „Eine Naturgeschichte kann es nur von solchen Künsten geben, deren Medium der Darstellung den Menschen natürlich ist. Dergleichen können solche Handlungen sein, wodurch sich das Innere äußerlich offenbart: Worte, Töne, Gebärden. Also erstreckt sich die Naturgeschichte der Kunst auf Poesie, Vokalmusik und mimische Tanzkunst“ (4). Aus diesen „drey natürlichen Künsten“, die zusammen die „Ur-Kunst“ (272) ausmachen, leitet Schlegel dann in Berlin (1802/04) die Entstehung und Entwicklung aller Künste ab, die er systematisch und historisch in ein Beziehungsgefüge gegenseitiger Beeinflussung und Vernetzung bringt. Dabei kommt er zu höchst eigenwilligen Relationen, wenn er etwa die Plastik als Tochter der Tanzkunst ableitet (272). Die „Naturgeschichte der Kunst“ soll vor allem hier ihren eminent komparatistischen Kern voll entfalten.

<sup>12</sup> Ebd. Bd.V, S.7.

Schlegels Programm geht zurück auf Überlegungen, die er bereits in den – zur gleichen Zeit wie Friedrichs Studium-Aufsatz entstandenen – *Briefe[n] über Poesie, Silbenmaaß und Sprache*<sup>13</sup> angestellt hatte, in denen er die Notwendigkeit der Versifikation mit der rhythmischen Struktur von Dichtung seit ihren Anfängen begründet. Diese wiederum führt er zurück auf die gemeinsame Entstehung von Musik, Tanz und Poesie, die ein „untheilbares Ganzes“ ausgemacht hätten und deren „sinnliches Band der Vereinigung“ das Silbenmaß gewesen sei. Die *Briefe* zeigen bereits den signifikanten Unterschied zu F.Schlegels – wesentlich an der griechischen Dichtung entwickelten – Naturgeschichte der Poesie, insofern August Wilhelm eine solche nicht aus einer bestimmten historisch situierbaren Dichtkunst herleitet, sondern aus der Sprache selbst und zwar einer – historisch nicht nachweisbaren – Ursprache, die zugleich eminent poetisch gewesen sei, wie bereits Herder und Rousseau in ihren Sprachursprungsschriften<sup>14</sup> gezeigt hatten, auf die Schlegel sich hier – neben Hemsterhuis – im wesentlichen bezieht. Ursprache und Urpoesie sind mithin identisch, die Sprache selbst ist „das große nie vollendete Gedicht“. Sein ‚höchstes ästhetisches Urbild‘ ist – um mit Friedrich zu sprechen – nicht aus der Erfahrung gewonnen<sup>15</sup>; vielmehr argumentiert August Wilhelm hier ganz rousseauistisch und entsprechend heuristisch mit der (unentfremdeten) Natur des (vorgesellschaftlichen) Menschen, dessen erste improvisierte Gesänge als Ausdruck von Empfindung bereits eine rhythmische, ergo versifizierte Struktur aufgewiesen hätten, zu der man nun mittels metrischer Gesetze zurückkehren müsse. Sein Diktum: „indem man erklärt wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich auf das einleuchtendste was sie sein soll“ ist nicht nur fundierend für seine Poetik, sondern nimmt zugleich bereits die zentrale These der notwendigen Einheit von Theorie, Geschichte und Kritik vorweg, die er in dem methodischen Vorspann zu den Berliner Vorlesungen (181ff.) ausführlich entwickelt.

<sup>13</sup> Ebd. Bd.VII, 98-154; vgl. hierzu Verf.: Sprachen der Kunst. Prolegomena zu August Wilhelm Schlegels ästhetischem Programm. In: Hans Jürgen Gawoll u. Christoph Jamme (Hgg.), Idealismus mit Folgen, München 1994, S.97-106.

<sup>14</sup> Jean Jacques Rousseau: Essai sur l'origine des langues. 1781 (posthum); Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Berlin 1772.

<sup>15</sup> Vgl. Schlegel (Anm.4): „Die Naturgeschichte der Kunst darf nicht aus Erfahrung geschöpft werden.(...) Sie kann aber ihre Sätze durch Erfahrung belegen(...)“(4).

Die These von der Poetizität der Ursprache wird in den Jenaer Vorlesungen weiterentwickelt und schließlich zur Basis für sein grundlegendes ästhetisches Konzept, das er jetzt als „philosophische Kunstlehre“ vorstellt. Ging es ihm in den *Briefen* noch um eine ‚Naturgeschichte der Poesie‘ – ausgehend vom Verständnis der Sprachentwicklung als eines natürlichen Prozesses –, so überträgt Schlegel diesen Ansatz jetzt auf sein weitaus umfassenderes Programm einer – hier erstmals so benannten – „Naturgeschichte der Kunst“, die er als „Darlegung und Erklärung des notwendigen Ursprungs der Kunst aus dem eigentümlichen Dasein und den natürlichen Umgebungen des Menschen“ (4) definiert. Mit seinem Hauptanliegen, den „wissenschaftlichen Beweis“ dafür zu erbringen, daß im Menschen eine „ursprüngliche und allgemeine Anlage zur Kunst sei“, will er dazu beitragen, die „Natur des menschlichen Geistes“ und mit dieser die „Geschichte der Menschheit“ zu erhellen. Unter dem Einfluß Fichtes und Schillers kommt er zu einem neuen Verständnis von Natur, in erster Linie der Natur des Menschen, mit dessen „Selbsttätigkeit“ (6) er nun den als anthropologische Konstante bestimmten Kunsttrieb in Zusammenhang bringt. Vor allem die Rückführung der Poesie auf ihr Medium zeigt jetzt deutlich die Abwendung von Rousseau. In der Sprache wie in der Poesie kommt vorrangig das selbsttätige, geistige Prinzip des Menschen zum Tragen, m.a.W.: sprechen heißt „ein erstes Losreißen von der Natur“ (5).

Unter dem Einfluß der Natur- und Identitätsphilosophie Schellings zeichnet sich dann in Berlin eine Abwendung von der Ich-Philosophie Fichtes und eine entsprechende synthetisierende Tendenz in Schlegels Denken ab, die eine entscheidende Erweiterung und Modifikation für sein Programm einer „Naturgeschichte der Kunst“ mit sich bringt. Insgesamt gelangt Schlegel zu einer grundsätzlich symbolistischen Kunstauffassung, die sich zugleich als konsequente Weiterentwicklung seines sprachtheoretischen Ansatzes erweist. Hatte Schlegel schon in den *Briefen* grundsätzlich alles als Sprache bezeichnet, „wodurch sich das Innre im Außen offenbart“, so wurde bereits rudimentär jener dialektische und alle natürlichen Künste umfassende Sprachbegriff entwickelt, der jetzt sowohl die Kunst als auch die Natur in ihrer Symbolstruktur aufeinander verweist.

Den von Schelling bereits in seiner Naturphilosophie entwickelten und dann auf seine Definition von Schönheit übertragenen Grundgedanken der „Darstellung des Unendlichen im Endli-



chen“<sup>16</sup> nimmt Schlegel zustimmend auf, erweitert dessen Gleichung jedoch in signifikanter Weise zu „Das Schöne ist eine *symbolische* Darstellung des Unendlichen“, weil erst so deutlich werde, „wie das Unendliche im Endlichen zur Erscheinung kommen kann“, nämlich nur „symbolisch, in Bildern und Zeichen“ (248f., Hervorh. C.B.). Damit überträgt Schlegel Schellings – von Goethes Symbolbegriff wesentlich geprägte – natursymbolische Ansicht auf dessen eigene Kunstanschauung, um sie so als umfassende Symboltheorie für seine „Poetik“ (d.h. seine Auffassung von der Sprache, der Dichtkunst als Paradigma der anderen Künste und der Mythologie) fruchtbar zu machen. „Dichten (im weitesten Sinne für das poetische allen Künsten zum Grunde liegende genommen) ist nichts anderes als ein ewiges symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußres auf ein unsichtbares Inneres.“ (249) Dichten und Symbolisieren werden als Synonyme verwandt, die sich nicht in ihrer ästhetischen resp. poetologischen Funktion erschöpfen. Vielmehr wird hier besonders deutlich, daß es Schlegel um eine neue Wirklichkeitssicht geht, die das Hintergründige und die Symbolstruktur der oberflächlichen Erscheinungswelt erfaßt, und dann in einem zweiten Schritt um die Materialisierung dieser „poetischen Ansicht“ im Kunstwerk. Weil das menschliche Erkennen an sich symbolisch strukturiert ist (251), sichert das Symbol nicht nur die Einheit von Dichtung und Wissenschaft, sondern Symbolisieren und Dichten können gleichgesetzt werden als zwei wesentlich durch die Phantasie vermittelte Prozesse der Weltaneignung und zugleich der bestimmten künstlerischen Gestaltung. Impliziert ist wiederum zugleich ein neues, auf mystische Traditionen zurückgehendes Verständnis der Natur, die als Offenbarung eines geistigen Prinzips gelesen und gedeutet wird. Schlegels Symboltheorie verarbeitet sowohl Herders um 1800 entwickelte Theorie des „Natursymbols“ (*Kalligone*) wie die (dieser verwandten) klassizistischen, repräsentativen Symboltheorien von Goethe und Moritz.<sup>17</sup> An diesen drei Autoren wird bereits sinnfällig, wie ein neues – nämlich symbolisches – Verständnis der Natur Grundlage und Voraussetzung für ein neues

<sup>16</sup> Schelling (Anm.7), S.14; vgl. auch WW, Bd.V, S.423, 430, 447ff.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Bengt A. Sörensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen 1963; vgl. auch Götz Pochat: *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln 1983.

Verständnis von Kunst wird. Im engen Zusammenhang mit deren Organismusästhetik steht bezeichnenderweise die Naturphilosophie Schellings, nach der – im Gefolge Spinozas – die Natur als schaffender geistiger Organismus begriffen wird. Die – im Gegensatz zur „todte[n] und empirische[n]“ – philosophische Ansicht der Welt (258) vermag die Natur in ihrer „würdigsten Bedeutung“, d.h. „nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst“ zu erkennen. In Abkehr von dem aristotelischen Nachahmungsbegriff und im Anschluß an Moritz' Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) postuliert Schlegel mit dem Schellingschen Naturbegriff, daß eine symbolische Kunst sich nicht durch „bloßes Nachmachen, Kopiren“ auszeichnen, sondern „wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden“ (258) soll. Erst in diesem Sinne kann der Grundsatz der Nachahmung anerkannt und beibehalten werden. ‚Organisch‘ aber heißt – im Anschluß an Schelling – zugleich ‚symbolisch‘, weil der (natürliche wie künstliche) Organismus als Emanation des Geistes gedeutet wird. In diesem Sinne bildet die Kunst die Natur nicht mimetisch ab, sondern macht vielmehr deren (symbolische) Bildungsgesetze transparent. An anderer Stelle heißt es: „Die Natur schafft durchaus sinnbildlich, sie offenbart immer das Innere durch das Aeußere“.<sup>18</sup> In dieser Hinsicht reproduziert die Symbolik des Kunstwerks („alle Kunst soll sinnbildlich sein“) strukturell die Symbolik der Natur.

Das (symbolische) Kunstwerk spiegelt nicht nur eine natura loquitur und hält ihr eine poetische bzw. ästhetische Antwort entgegen. Auch die einzelnen Kunstwerke treten durch ihre symbolische Verweisstruktur in ein Beziehungsgefüge zueinander, sie werden – durch die Rückführung auf ein ihnen zugrundeliegendes (geistiges) Prinzip – kompatibel und untereinander kommunikativ. Es ist genau diese Vernetzung aller – historisch unterschiedlich sich äussernden – Kunsterscheinungen, die jetzt ebenfalls die „Naturgeschichte der Kunst“ bestimmen. War in Jena – nach der abgehandelten Poesie – nur additiv von den „anderen schönen Künsten“ die Rede, so widmet sich Schlegel jetzt ausführlich den einzelnen bisher vernachlässigten Gattungen wie etwa der Tanzkunst und der (Landschafts-)Malerei, die ebenfalls aufgrund ihrer Symbolstruktur (als Sprache der Gebärde und Kunst des Scheins) eine Aufwertung erfahren.

<sup>18</sup> Schlegel (Anm. 11), Bd. XII, S.346.

Im Zentrum aber und zugleich im Hintergrund aller anderen Kunstgattungen bleibt nach wie vor die Poesie und die Bestimmung ihres Wesens aus ihrem Medium, der Sprache.

### III.

Das grundsätzlich symbolisierende Vermögen des Menschen<sup>19</sup>, in Berlin konstitutives Axiom der „Naturgeschichte der Kunst“, bildet „die Poesie zur eigentlichen schönen Kunst“ und ist für A.W. Schlegel identisch mit dem, „welches bereits der Sprache ihren Ursprung“ gegeben hatte (251) und bis heute ihr (poetisches) Wesen bestimmt. Deshalb erläutert er insgesamt seine Theorie der Kunst und der Dichtung am Beispiel der Sprache und ihrer Entwicklung. Dabei geht es ihm weniger um eine zunehmende theoretische Erhellung des Wesens der Sprache, seine linguistischen Reflexionen dienen vielmehr als Mittel zum Zwecke einer umfassenden poetischen Revolution, die sich auf alle Künste erstrecken soll.

Eine Erneuerung der Poesie durch Rekurs auf ihr Medium zielt jetzt vor allem auf die (künstliche und bewußte) Wiederherstellung ihrer verlorenen ursprünglich synthetisierenden Qualität, derzufolge „Name und Sache“ bzw. „Zeichen und das Bezeichnete“ (394) eine Einheit bildeten. Schlegels bereits in den *Briefen* lanciertes formelhaftes Programm „Poesie [der Ursprache] und Rückkehr dazu“ (412) wird in den Berliner Vorlesungen entsprechend fortgesetzt und erweitert. Zum einen besteht es weiterhin in der Wiederbelebung der rhythmischen Strukturen durch das Silbenmaß, zum zweiten aber wird es jetzt ergänzt um das Postulat einer Restitution der tropischen Elemente, in denen sich „jene Symbolik, jener allgemeine Schematismus der Fantasie“ artikuliert, welche dann den „strengeren, aber toten Bestimmungen des Verstandes“ hat weichen müssen (404).

Seiner Sprachtheorie und der aus dieser hervorgehenden Poetik stellt Schlegel ein sie fundierendes triadisches Geschichtsverständnis zur Seite, demzufolge die ursprüngliche Poetizität der Sprache durch aufklärerische Entfremdung zerstört worden sei, weshalb sie heute einer – nunmehr willkürlich herbeigeführten – Repoetisierung bedürfe.

<sup>19</sup> Dieser Gedanke soll konstitutiv für Cassirers Bestimmung des Menschen als ‚animal symbolicum‘ (Essay on Man [1944]) werden; vgl. E. Cassirer: Versuch über den Menschen. Übers. v. R.Kaiser. Hamburg 1996, 47ff.

Schlegel beschreibt die Entwicklung der Sprache als die einer zunehmenden Verarmung. Bestand die als Elementarpoesie ausgewiesene Ursprache ausschließlich aus „natürlichen Zeichen“, d.h. aus solchen, die in einem „wesentlichen Zusammenhang mit dem Bezeichneten stehen“ (399)<sup>20</sup>, so wird die stufenweise Degeneration eingeleitet mit dem Einzug des Prosaischen in die Sprache, indem der Verstand sich der Zeichen, welche „ursprünglich die Einbildungskraft erschaffen hat“, bemächtigt und aus Bildern Begriffe werden, die arbiträr und konventionalisierbar sind. Der Verstand setze, so Schlegels These, „die Ähnlichkeit des Zeichens mit dem Bezeichneten gänzlich aus den Augen, so wohl was die Beschaffenheit des Klanges, als die Bildlichkeit der Wörter von übertragener Bedeutung“ angehe. Damit verwandle sich die Sprache aus einer „Einheit lebendiger Bezeichnung in eine Sammlung willkürlicher conventioneller Zeichen“ (404). Diesem Verfall durch die „Verstandes-Behandlung“ setzt Schlegel nun die „künstlerisch[e] Behandlung“ entgegen. Der „Zweck der Sprache“ soll wieder in diese selbst „zurückverlegt“ werden, indem ihre „darstellende Anlage“ wiederhergestellt wird; die Rückkehr zur „Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit der Ursprache“ soll erfolgen durch Stilmittel wie „Epitheta“ (408), „Vergleichungen“ (409) und schließlich und vor allem durch die „schönste und für die Poesie wichtigste Art von Tropen“: die Metapher (410).

Die Stilfigur der Metapher nimmt einen prominenten Platz in Schlegels Sprach- und Dichtungstheorie ein. Mit der Betonung ihrer synthetischen Leistung erweist sie sich als dichtungspraktisches Derivat von Schlegels umfassender Symboltheorie. In ihrer Doppelnatur vermag sie nicht nur die Leitidee der grundsätzlich „symbolischen Natur des Schönen“ zu veranschaulichen, sondern zugleich jene naturmystische Lehre zu offenbaren, derzufolge alles miteinander verknüpft und aufeinander bezogen ist, liegt doch in den „schrackenlosen Übertragungen des poetischen Styls [...] die große Wahrheit, daß eins alles und alles eins ist“ (251). Das Vermögen der Metapher, zwischen „Sinnenwelt“ und „unsinnlichen Anschauungen“ zu vermitteln (402), begründet ihr erkenntnistheoretisches bzw. philosophisches Potential und ihre ästhetische Berechtigung. Schlegels Plädoyer selbst für die extremste, barocke Metaphorik übertrifft die ohnehin positive Einstellung zur

<sup>20</sup> Vgl. zu der im 18./19. Jahrhundert lebhaft geführten Diskussion der schon in der Antike vorhandenen Unterscheidung zwischen „natürlichen“ und „willkürlichen“ Zeichen u.a. Sörensen (Anm.17), S.32ff.

Bildlichkeit in den Metapherntheorien des 18. Jahrhunderts, weil „der poetische Styl aus höheren Prinzipien beurtheilt werden“ müsse (411). Als Repräsentationsmedium der Einheit von Natur und Geist partizipiert die Metapher nicht länger am Bestand einer uneigentlichen Formensprache der Rhetorik, vielmehr wird sie zu einer das Eigentliche erfassenden Denkform überhöht, womit Schlegel bedeutsam auf Theorien des 20. Jahrhunderts vorausweist.<sup>21</sup>

Auch im Zusammenhang einer metaphernreichen Kunstpoesie bildet das Ideal der Ursprache einen wesentlichen Bezugspunkt: „Nach der einen großen Metapher, welche schon in der ursprünglichen Bildung der Sprache liegt, da nämlich das Sinnliche das zu bezeichnende Geistige vertreten muß [...], kann eigentlich der Dichter nichts kühneres mehr wagen“ (411). Im Unterschied zur Elementarpoesie der Ursprache betont Schlegel jedoch bei der Verwendung tropischer Ausdrücke in der Kunstpoesie das Moment der Willkür bzw. Bewußtheit. Erst die Kunstpoesie, welche im freien Spiel zur ursprünglichen „Bildlichkeit der Sprachen“ zurückkehrt, verdient als „eigentliche Poesie“ gewürdigt zu werden, insofern sich hier „erst das volle Bewußtsein des symbolisierenden Vermögens in uns“ hervortue, der Geist mit und in ihr zu seiner „höchsten Anschauung“ gelangt. Wie bei Schelling und Hegel erreicht der Bewußtwerdungsprozeß des (kreativen) Geistes in der Selbstbetrachtung seine höchste Stufe. Die Metapher avanciert für Schlegel zum poetischen ‚Dokument und Organon zugleich‘ dieser – durch die wiederhergestellte Einheit des „Zeichens mit dem Bezeichneten“ (250) bewirkten – Selbstreflexion.

Verbindet sich in der Metapher das formal-ästhetische Element der Darstellung (hiermit verknüpft sind Anschaulichkeit, Phantasie, Bildlichkeit [407]) mit dem inhaltlichen der Spiegelung der „Identität aller Dinge“ (401), so ist die Sprache – als Garant und Modell dieser Metaphorizität – das eigentliche Band zwischen Form und Inhalt, zwischen Bild und Idee. In ihrem ursprünglichen Zeichencharakter (funktional) wie in ihrer figurativen Qualität (ästhetisch) vermag sie der zukünftigen Dichtkunst jenen Weg zu weisen, der sie in sich vollendet und bedeutsam zugleich sein läßt.

<sup>21</sup> Vgl. die Einleitung von Anselm Haverkamp in: A.H. (Hrsg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 1983, (vgl. auch Nachwort zur Neuausgabe, Darmstadt 1995); vgl. neuerdings: Bernhard Debatin: Die Rationalität der Metapher: eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung. Berlin/N.Y. 1996.

Die Revolution der Dichtkunst ist bei Schlegel letztlich eine „Revolution“ (428f.) mit und in der Sprache, deren Ressourcen noch lange nicht erschöpft sind und die sich „nach allen Seiten hin noch ins unendliche poetisieren kann“, vorausgesetzt allerdings, man habe „sich der ächten Idee der Poesie bemächtigt“ (429).

#### IV.

Mit Schlegels sprachtheoretischen Überlegungen und der aus ihnen hervorgehenden Theorie des Symbols und der Metapher entsteht ein Amalgam romantischer und klassizistischer Anschauungen, das nicht ohne weiteres als eklektizistisches „Sammelbecken“ (Sörensen) abgewertet werden kann. Durch die Rückführung der Kunst auf eine ästhetische Sprachkonzeption macht Schlegel vielmehr den Versuch, objektive und vor allem überindividuelle Strukturen mit subjektiven zu vermitteln, weshalb auch der Mythos als Kollektivprodukt an Wichtigkeit gewinnt.

Vor allem am Beispiel der mythologischen Dichtung in ihren verschiedenen historischen Ausprägungen entwickelt Schlegel seine These von der ursprünglichen Symbolstruktur und Bildhaftigkeit der Sprache, die er ebenso anthropologisch wie natur- und geschichtsphilosophisch begründet. Zum einen ist sie Dokument für die „Grundkraft des menschlichen Geistes: die Fantasie“, zum anderen für ein spezifisches (nämlich ungebrochenes) Verhältnis des Menschen zur Natur.<sup>22</sup>

Es nimmt nicht wunder, daß die Mythologie in Berlin einen weitaus größeren Raum einnimmt als in Jena, kann Schlegel doch gerade an der einheitsstiftenden Sprache des Mythos – im Gefolge Schellings – seine identitätsphilosophischen Ziele demonstrieren. Wie für die gesamte Goethezeit, so stellt auch für Schlegel der antike Mythos ein uneinholbares (poetisches) Ideal vor, insofern seine „Bilder“ [!] (446) auf die in seiner Entstehungszeit noch vorherrschende Einheit von Natur und Geist, Phantasie und Verstand, Endlichem und Unendlichem, schließlich von Poesie und Wissen verweisen, weshalb er als Paradigma ganzheitlicher Weltansicht fungieren kann. Mit der jetzt verstärkten Akzentuierung

<sup>22</sup> Analog zur Figur der Metapher basiert somit auch die Symbolsprache des Mythos auf ihrer Erkenntnisfunktion: „sie wollte das Universum begreiflich machen“ (452).

des Symbolischen der (Ur-)Sprache (im Vergleich zu Jena, wo der Rhythmus noch ihr wesentliches Element bildete), muß vor allem die Metaphorizität des Mythos einen ungleich größeren Stellenwert einnehmen. So beschäftigt sich Schlegel ausführlich mit den Stilmitteln der Personifikation, Metapher u.a., um zu zeigen, daß schon „in der mythischen Bezeichnung, ebensowohl wie in denen der Ursprache, die Tropen gelten“ und daß „durch diese in der Mythologie sehr weit verbreiteten Übertragungen des Sinnlichen auf das Geistige (...) gleich Anfangs der Grund zu ihrer künftigen Vieldeutigkeit, und einer Bildsamkeit“ gelegt wird, die sie als Material für die („selbständige“) Kunstpoesie verwertbar macht. „Wie die Mythologie eine Umschaffung der Natur ist, so ist sie selbst ins unendliche poetischer Umschaffungen empfänglich.“ (446) Mit dieser (im Poetischen verbleibenden) Position aber stellt sich August Wilhelm ausdrücklich in Gegensatz zu jenen Forderungen nach einer „Neuen Mythologie“<sup>23</sup>, wie sie etwa Friedrich und Schelling erhoben; diese (verstanden als Renaissance der gemeinschafts- und religionsstiftenden Funktion der antiken Mythologie) verwirft er, weil sie nur ‚partial‘ sein könne und nicht das leiste, was eigentlich den antiken Mythos ausgemacht hatte; jener nämlich war „universell“ und vermochte „eine vollständige Weltansicht“ zu geben, weshalb er „Grundlage der Philosophie“ (452) gewesen sei. Schlegel bestreitet überdies – im Gegensatz zu Schelling, der etwa in Dante den „neuen Homeros“ pries –, daß ein einzelner Dichter „eine gültige Mythologie willkürlich zu stiften [vermag], da diese nur eine unabsichtliche allmähliche Dichtung einer Nation, eines Zeitalters seyn kann.“ (630)

Die Stufe mythischer Welterschließung ist für Schlegel spätestens mit dem Auftreten des Christentums eine endgültig historisch vergangene, die nicht künstlich wieder hergestellt werden kann. Daß jedoch das der Mythologie zugrundeliegende mythopoetische symbolisierende Vermögen (und Bedürfnis) des Menschen auch in der nach-mythologischen Phase als anthropologische Konstante präsent bleibt, zeigt deutlich das Christentum, das aus der katholischen Kultreligion „eine Art von Mythologie“ (457) habe bilden können. Habe schon die Reformation die „Vernichtung der christlichen Mythologie“ eingeleitet, so habe

<sup>23</sup> Vgl. zum idealistisch-frühromantischen Projekt einer „Neuen Mythologie“ Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a.M. 1982; zum Partialitätsvorwurf vgl. ders.: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a.M. 1989.

schließlich die Aufklärung, die vollends „alle religiöse Mystik für Aberglauben“ erklärte, endgültig die „Kunst und Poesie zur bloßen Verstandesprosa“ (510) degradiert. „Die Quellen aller Fiction versiegt indem man die Mythologie unter die Rubrik des Aberglaubens verwies und aus der Natur die Symbolik verschwand.“ (536)

Durch die christliche Religion war bereits ein neues Verhältnis des Menschen zur Natur initiiert worden. Mit ihr „verloren die alten Götter ihre Kraft“ und „die schöne Kunstwelt Griechenlands“ zerfiel. Mit der Entgötterung der Natur tritt auch der Mensch aus ihr heraus, und er „mußte eine höhere geistige Heimath suchen. Es erfolgte eine gänzliche Umkehrung der Ideen, die merkwürdigste Revolution des menschlichen Geistes.“ (455) Während Hegel in diesem geschichtlichen Stadium das ‚Ende der Kunst‘ beschwört, rät Schlegel – mit den Worten seines jüngeren Bruders – dem Dichter seiner Gegenwart zum Bündnis mit dem transzendentalen Idealismus; wer ihn „zu brauchen versteht“, dem sei „der Zauberstab in die Hand gegeben, mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern, und das Materielle zu vergeistigen“, hatte doch die Naturphilosophie Schellings die symbolische Naturansicht und seine Mythoskonzeption die Notwendigkeit einer sinnlich-bildlichen Umkleidung des Absoluten nachgewiesen. Da „die Poesie ja eben zwischen der sinnlichen und intellectuellen Welt sich schwebend erhalten muß“ (542), bedürfe sie folglich einer „mythologische[n] Naturgeschichte“ (459, 516, 719), der im Gegensatz zur exakten Naturwissenschaft (die sich in die „Zergliederung der Naturproducte vertieft“ [515]) „eine symbolische Ansicht der Natur zum Grunde liegt, ohne Rücksicht auf wahr oder unwahr.“ (459f.). Selbst in der neueren Physik sieht er die Möglichkeit – zumindest „nach Vervollkommnung der empirischen Kenntnisse“ – einer „Rückkehr zum Naturganzen“, die auch für die Poesie fruchtbar werden kann (542f.): „Die neuen Wahrnehmungen ... dürften in der Mythologie Herberge suchen, diese neu allegorisieren und beseelen.“ Hier wird deutlich, daß Schlegel die antike Mythologie in seinen formalistischen Ansatz integriert; ihr Bilderreichtum gerinnt zur rein ästhetischen Behausung („Herberge“) (vgl. 453). Wenn es ihm vor allem darum geht, die poetischen Elemente für eine selbstbewußte Kunstpoesie fruchtbar zu machen und der Mythos somit zum Arsenal schöner Bilder wird, so erweist er sich einmal mehr als Aufklärer, der die Mythologie höchstens als Stoff-Quelle für die Künste gelten läßt. Diese rein artistische Sehweise führt Schlegel zwangsläufig zur



Einsicht in den grundlegenden Unterschied zwischen Mythologie und Poesie: machte der Wahrheitsgehalt des antiken Mythos (seine Produkte besitzen eine „ideelle Realität“ [441]) seinen wirklichkeitsstiftenden Charakter aus, so weist die symbolische Kunst dagegen einen hohen Grad an Selbstreflexivität und ein damit verbundenes Bewußtsein ihrer Artifizialität auf. Die selbstbewußte Phantasie „ist in Ansehung ihrer Produkte rein ideell, d.h. sie macht keine Ansprüche auf Wirklichkeit“ (441), weshalb sie auch als ästhetisch autonome Gegenwelt zu dieser fungieren kann.

Die Restitution der rhetorischen Stilfigur der Metapher und die Wiederbelebung der antiken Mythologie bzw. der „alten mythischen Bilder“ [453] sollen keine Grundlage für eine „Neue Mythologie“ – als Statthalterin von Religiosität – schaffen; als ästhetische Maßnahmen sind sie für August Wilhelm Schlegel weniger das Ziel als vielmehr Stationen auf dem Weg zu einer (symbolischen) Kunstpoesie, in der die Poesie der Ursprache strukturell reproduziert werden soll. In dieser wird zugleich die Symbolik der Natur und die des antiken Mythos transparent; als Bild und im Bild wird so jene Ganzheit re-präsentiert und mit ihr die „Botschaft des Heilen“ (Gadamer) transportiert, die eine „Neue Mythologie“ nur annäherungsweise und idealiter erreicht hätte. Schlegels Alternative verbleibt im Ästhetischen, ohne jedoch der ethischen Verbindlichkeit zu entbehren: „Ächte Poesie wird von selbst zugleich philosophisch, moralisch und religiös seyn: gleichsam eine sinnbildliche Philosophie, eine losgesprochne freye Sittlichkeit und eine weltlich gewordne Mystik.“ (507) Wenn Friedrich Schlegel die Geschichte der Kunst schon längst als Heilsgeschichte interpretiert, bleibt sich August Wilhelm Schlegels Konzept einer „Naturgeschichte der Kunst“ auch nach Berlin insofern treu, als dieses dem Übernatürlichen keinen Raum gibt.