

„Jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn an aus Nichts“

Utopie-Reflexion, Subjekt-Konzept und Poesie im ‚Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus‘ (1795 / 96) und in Friedrich Schlegels ‚Rede über die Mythologie‘ / ‚Gespräch über die Poesie‘ (1800)¹

Wolfgang BRAUNGART

I.

Etwa mit dem Beginn der 1980er Jahre setzte, damals im Blick auf das bevorstehende symbolträchtige Jahr 1984 (Orwell), eine intensive Diskussion um die literarische Utopie und um utopisches Denken neu ein. Und etwa gleichzeitig, was gewiss kein Zufall ist, begann eine Diskussion um die Bilanz der europäischen Aufklärung, das heißt um die Phase, in der sich die historische Groß-Epoche der ‚Moderne‘ konstituierte. Zum Kontext gehörte die entstehende Debatte um die sogenannte Postmoderne, also der eigentlich sehr romantische Versuch der Gegenwart, zu sich selbst in ein reflexives Verhältnis zu kommen und sich als ‚Epoche‘ zu sehen.² Seither gibt es auch eine neue Diskussion um die frühromantische Konzeption der Kunstreligion und um die sogenannte ‚Neue Mythologie‘ der Frühromantik.³ Im Zentrum dieser Diskussion stehen bis heute immer wieder zwei historische Texte: Der eine ist das sogenannte ‚Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus‘ von 1795 oder 1796, das mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Diskussionsgemeinschaft Hölderlins, Hegels und Schellings hervorgegangen ist.⁴ Der andere Text ist die ‚Rede über die Mythologie‘ von Friedrich Schlegel

¹ Text meines Vortrages beim Symposium an der Universität Niigata, Ende Februar 2012. Der Stil des Vortrags wurde beibehalten. Prof. Satoshi Kuwahara danke ich herzlich! Ebenso Katharina Steinmeier, Christina Peters, Fabian Wilking und Markus Pahmeier.

² Vgl. Jean-Francois Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 2009; Wolfgang Iser: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 2008.

³ Vgl. Silvio Vietta (Hg.): Die literarische Frühromantik, Göttingen 1983; Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Teil 1: Frankfurt a. M. 1995; Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800, Paderborn u. a. 1997; Lothar Pikulik: Frühromantik. Leben – Werk – Wirkung, München 2000; Ernst Müller: Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus, Berlin 2004; Bernd Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006 (Palaestra 323).

⁴ Abgedruckt in: Manfred Frank / Gerhard Kurz (Hg.): Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen, Frankfurt a. M. 1975; Christoph Jamme / Helmut Schneider (Hg.): Mythologie der Vernunft. Hegels ‚Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus‘, Frankfurt a. M. 1984.

selbst, die er in sein ‚Gespräch über die Poesie‘ integriert. Er wurde genau im Jahr 1800 publiziert, und zwar in der von August Wilhelm und Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschrift ‚Athenäum‘. Dieses ‚Gespräch über die Poesie‘ enthält auch eine ‚kurze Geschichte‘ der europäischen Literatur seit der griechischen Antike, die eine genauere Analyse verdiente.⁵ Man kann und sollte diese Texte als utopische charakterisieren. Aber nicht nur in diesem allgemeineren Sinne eines zukunfts-offenen, projektiven Denkens, sondern auch in einem viel konkreteren. Denn hier wird wahrgenommen, dass es in der Frage nach Mythologie und Poesie durchaus auch um das Politische gehen muss: nämlich um das, was alle angeht und im Interesse aller zu diskutieren ist – um ein Projekt für die Gemeinschaft und um ein gemeinschaftliches Projekt. Es geht in der Frühromantik durchaus auch um Lebens- und Gesellschaftsformen, um Fragen des gelingenden Lebens.⁶

Beide Texte, das ‚Systemprogramm‘ und Schlegels ‚Rede über die Mythologie‘ mit dem sie rahmenden ‚Gespräch über die Poesie‘, sind rhetorisch sehr ambitioniert und forciert. Sie kommen unverkennbar etwas jugendlich-großspurig daher; an Selbstbewusstsein mangelt es ihnen gewiss nicht. Beide sind aber doch auch auf ihre Art ganz großartige Versuche, die zeigen, wie sehr das Denken am Ende des 18. Jahrhunderts in Bewegung geraten ist und wie aufgeregt die intellektuelle Atmosphäre war. Beide Texte sind schon fast übermäßig intensiv interpretiert worden, u. a. von Dieter Henrich und Manfred Frank, den beiden Philosophen, denen wir die genauesten Durchdringungen dieser frühromantischen „Konstellation“ vor allem zu verdanken haben.

Das ‚Systemprogramm‘ verbindet die Forderung einer neuen Mythologie mit der kritischen Reflexion von Gesellschaft und Staat, also mit einer **politischen** Perspektive. Der Staat müsse „aufhören“, wenn er nichts sei als eine „Maschine“, ein ‚mechanisches Räderwerk‘, das den Einzelnen nur funktional behandle. Mit Marx zu sprechen: das ihn nur ‚anwendet‘, gewissermaßen wie im ‚Mensch-Maschine-System‘ der modernen Produktion. Denn damit fällt der Staat völlig hinter die großartige Idee des freien Subjekts zurück, hinter die Idee der Würde des Menschen, die **gerade nicht** durch funktionale Nützlichkeits- und Brauchbarkeitserwägungen

⁵ Am Beginn der Literaturgeschichtsschreibung steht also ein Versuch, der auch sagt: Eine kurze Geschichte bloß der **deutschen** Literatur, wie sie Heinz Schlaffer unternommen hat (*Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München [u.a.] 2002), kann man eigentlich gar nicht schreiben. Die romantische Europa-Idee braucht auch eine Idee europäischer Literatur (den literarischen Europa-Diskurs seit der Aufklärung hat insbesondere Paul Michael Lützeler rekonstruiert; vgl. etwa ders.: *Europäische Identität und Multikultur. Fallstudien zur deutschsprachigen Literatur seit der Romantik*, Tübingen 1997 [Stauffenburg discussion 8]; ders.: *Kontinentalisierung. Das Europa der Schriftsteller*, Bielefeld 2007).

⁶ Annemarie Gethmann-Siefert hat schon vor einigen Jahren in einem wichtigen Aufsatz deutlich gemacht, wie sehr Lessing und Schiller in einen Zusammenhang gebracht werden müssen, und zwar auch im Hinblick auf die Lebens- und Gesellschaftsformen, die hier implizit und explizit mitverhandelt werden. – Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert: *Schiller und Lessing. Aus Geschichte(n) lernen*. In: Christoph Jamme / Gerhard Kurz (Hg.): *Idealismus und Aufklärung. Kontinuität und Kritik der Aufklärung in Philosophie und Poesie um 1800*, Stuttgart 1988 (Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien 14), S. 238– 258, hier bes. S. 242ff.

begründet werden darf. Das ‚Systemprogramm‘ nimmt also eine grundlegende Idee der frühneuzeitlichen Raum-Utopien auf: die Verschränkung von Politik, Religion und Kunst; aber nun unter der Bedingung des Subjekts (Kunst!) und der Temporalität.⁷

Der andere Text, Schlegels ‚Rede über die Mythologie‘, verbindet die geforderte neue, sozial integrative Mythologie viel stärker mit der kritischen Reflexion der Rolle **der Poesie selbst**. Beide, Mythologie und Poesie, werden hier nun so intensiv aufeinander bezogen, dass sie schließlich geradezu identisch erscheinen. Zugespitzt: Die neue Mythologie **ist** die neue, moderne, ‚romantische‘ Poesie, „das künstlichste aller Kunstwerke“, wie Schlegel sagt.⁸ Hier wirkt ohne Zweifel noch Herders Konzeption von der Poesie nach als der grundlegenden kulturellen Kraft für das, was das ‚Volk‘ sein soll. Auch für Schlegel ist die künftige, ganz und gar ‚künstliche‘, also **zu machende**, immer neu hervorzubringende Poesie etwas zugleich Ursprüngliches, Elementares wie die Mythologie. Sie geht „aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor“.⁹

Man könnte es sich nun leicht machen und sagen: von der politisch-gesellschaftlichen Utopie des ‚Systemprogramms‘, in der die neue Mythologie einen spezifischen und absolut notwendigen Platz hat, hin zur Utopie ‚Kunst‘ selbst, zur **ästhetischen** Utopie also und damit zur spezifisch deutschen Lösung. Oder auch: von der späten Aufklärung zur Romantik – und das innerhalb der letzten fünf Jahre des 18. Jahrhunderts! Man könnte dann sagen, hier schon beginne jene fatale ‚ästhetische Ermächtigung‘, wie sie Uwe Hebekus kürzlich noch einmal im Detail rekonstruiert hat¹⁰ und wie sie über Richard Wagner und die ästhetischen Utopien des George-Kreises schließlich in den ästhetischen Terror-Staat der Nationalsozialisten führe. Man könnte mit Georg Lukács von der hier schon einsetzenden ‚Zerstörung der Vernunft‘ sprechen.¹¹ Man könnte. Man sollte es aber nicht tun. Denn die Idee des modernen Subjekts, dessen eigentlicher Ausdruck und dessen eigentliches Symbol die Poesie ist, geben beide Texte gerade nicht preis. Diese Idee ist aber vollkommen unvereinbar mit jeder Form von Totalitarismus.

Weil sie grundlegend für beide Texte ist, muss ich kurz auf die literarische Genese dieser Idee eingehen.

⁷ Vgl. auch Reinhart Koselleck: Die Verzeitlichung der Utopie. In: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Utopie-Forschung. Interdisziplinäre Studien zu neuzeitlichen Utopien. Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 1-15. In meiner Untersuchung ‚Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung‘, Stuttgart 1989, versuche ich, diesen Systemzusammenhang der frühneuzeitlichen Utopie zu rekonstruieren, und gehe am Rande auch auf das ‚Systemprogramm‘ und das Maschinen-Modell des Staates ein.

⁸ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), Paderborn 1967, S. 312 (im Folgenden abgekürzt mit KFSA, Bandnummer, Seitenzahl).

⁹ KFSA, Bd. 2 (Anm. 8), S. 285.

¹⁰ Vgl. Uwe Hebekus: Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der klassischen Moderne, Paderborn – München 2009.

¹¹ Vgl. Georg Lukács: Die Zerstörung der Vernunft, Berlin 1954.

II.

Lessing, der gerade von den jungen Intellektuellen um 1800 außerordentlich geschätzt wurde, besonders von Friedrich Schlegel, ist der poetisch-philosophischen Eruption der Frühromantik auch in problemgeschichtlicher Hinsicht vorausgegangen.¹² In seiner Komödie ‚Minna von Barnhelm‘ (1767) weist er einer Frau, Minna, dieser vitalen, keineswegs allegorisch sterilen Personifikation der Liebe (Minna – Minne) die Rolle zu, ihren Major von Tellheim auf sein ‚nacktes Selbst‘ zurückzuführen, auf ein Selbst also jenseits pragmatischer Nützlichkeiten und gesellschaftlich-politischer Brauchbarkeiten. Tellheim ist in dreifacher Hinsicht ganz auf sein Kapital fixiert: sein soziales Kapital, die soldatische Ehre; auf sein ökonomisches Kapital, seinen Vermögensverlust, und auf sein physisches Kapitel. Er definiert sich etwas larmoyant als „Kriepel“, als Kriegsversehrten. Genau **diesen** Menschen, der all dies verloren hat und nun ohne jedes ‚Kapital‘ dasteht, will Minna jedoch lieben.

In eben diesen 60er-Jahren verfasst Lessing auch die ‚Laokoon‘-Abhandlung (1766).¹³ Kunst habe, so schon diese Abhandlung, und nur dies möchte ich hier an ihr hervorheben, zuallererst **dem Schönen** zu dienen. Es dürfen, sagt Lessing, sich hier keine „Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen“.¹⁴ Kunst darf nicht „bloßes Hilfsmittel der Religion“ sein.¹⁵ Erst dann kann sie selbst zur Kunst-Religion aufsteigen. Man sollte nicht übersehen: Damit wird auch Religion frei – nämlich für die freie Entscheidung des Subjekts. Darum beginnt die Aufklärung in der Reformation, die die ‚Freiheit eines Christenmenschen‘ (Luther) denkt und fordert.

Kunst muss, so Lessing, „um ihrer selbst willen“¹⁶ entstehen. Sie darf deshalb auch nicht zuerst auf „das Bedeutende“ schauen, sondern hat immer zuerst „auf das Schöne“ zu achten.¹⁷ – „Um ihrer selbst willen“: Sofort wird deutlich, dass sich hier schon eine Idee des Kunstwerks abzeichnet als ein **Analogon und großes Symbol des Subjekts**.¹⁸ Nicht Einfühlung, nicht ästhetische Erziehung unserer Fähigkeit, mitzuempfinden, wird hier als erste Aufgabe der Kunst gefordert, wie wir es aus den berühmten Passagen in Lessings ‚Briefwechsel über das Trauerspiel‘ mit Nicolai und Mendelssohn kennen. Sie wird freilich auch nicht bestritten.

¹² Ich stütze mich im Folgenden auf meinen Versuch: „Ich bin ein Mensch“. Ästhetische Erfahrung, religiöse Erfahrung und die jüdisch-christliche Idee des Subjekts. Erscheint 2013.

¹³ Einführend hierzu Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2010, S. 257-288.

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. In: Ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden. Hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u. a. Bd. 5/2: Werke 1766-1769: LAOKOON / Briefe, Antiquarischen Inhalts. Hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 85.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Auch andere Autoren ließen sich hier anführen, etwa Heinse. Vgl. Charis Goer: Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse, München 2006, bes. S. 28-33 und S. 101-121.

Fluchtpunkt aber ist die unbedingte Anerkennung ästhetischer Freiheit. „Jede Kunst und jede Wissenschaft die durch die Rede wirkt [also sprachlich verfasst ist], wenn **sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird**, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie“: so Lothario in Schlegels ‚Gespräch über die Poesie‘.¹⁹ Was wirklich frei und selbstbestimmt geschieht, ist entweder selbst schon Poesie oder „hat einen unsichtbaren Geist, und der ist Poesie.“²⁰ ‚Poesie‘ ist insofern die höhere Form der ‚Rede‘. Das ordnet auch Ludovikos ‚Rede über die Mythologie‘ selbst der ‚Poesie‘ unter. Sie führt auf die ‚Poesie‘ hin, bereitet sie vor.

„Um seiner selbst willen“ will auch Minna ihren Major lieben. Also nicht weil er ein besonders großartiger, angesehener, sozial und ökonomisch brauchbarer Mann ist. Ebenso ist es in der Kunst: „Nicht das Bedeutende“, nicht das, was uns das Kunstwerk vielleicht in einem moralisch-allegorischen Sinne zu sagen hätte, nicht das, was es an vorausliegende Funktions-, Nützlichkeits- und Bedeutungsordnungen anbindet, ist an ihm das Entscheidende. Genauso wenig wie am Subjekt. Mehr als zwei Jahrzehnte später wird Kant in der ‚Kritik der Urteilskraft‘ fordern, dass das Schöne als „zweckmäßig ohne Zweck“ erfahren werden müsse, als intern ‚schön‘ organisiert, aber ohne dass man einen externen Zweck an ihm beanspruchen dürfe. Es müsse „interesseloses Wohlgefallen“ hervorrufen und so auch wahrgenommen werden, wenn es ästhetisch angemessen beurteilt werden soll.

Wie sehr tatsächlich diese Subjektidee mit der Konzeption der Autonomieästhetik zusammenhängt, kann man an Karl Philipp Moritz’ psychologischem Roman ‚Anton Reiser‘ (von 1785-90 in vier Teilen) sehen. Er ist das genaue Gegenstück zu der von Moritz selbst so emphatisch formulierten Autonomieästhetik. Noch immer, scheint mir, wird die Rolle von Moritz im philosophisch-ästhetischen und literarischen Diskurs des späten 18. Jahrhunderts unterschätzt, obwohl er als Professor für Ästhetik in Berlin während der frühen 90er Jahre unmittelbaren Einfluss auf die entstehende Romantik hatte. Man ahnt das, wenn zum Beispiel am Schluss von Schlegels ‚Rede über die Mythologie‘ Lothario über die „Gedichte“, also die poetischen Werke, „die darauf bedacht sind, nach außen zu wirken“, sagt, es fehle ihnen „das Selbständige, Insichvollendete“.²¹ Das „Insichselbstvollendete“ ist aber schon ein Schlüsselbegriff von Moritz’ Ästhetik.²²

Anton, dem Protagonisten von Moritz’ Roman, wird durch die dunkelsten Lebensumstände verweigert, ein positives Selbstgefühl und ein wirkliches, freies Selbstbewusstsein auszubilden. Moritz ist es auch, der meines Wissens erstmals in der deutschen Literatur und Philosophie

¹⁹ KFSa, Bd. 2 (Anm. 8), S. 304, meine Hervorhebung.

²⁰ So antwortet Ludoviko auf Lothario; ebd.

²¹ KFSa, Bd. 2 (Anm. 8), S. 328.

²² Karl Philipp Moritz: Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Ders.: Werke. Hg. von Horst Günther. Bd. 2, Frankfurt a. M. 1981, S. 543-548.

ausführlicher den Begriff des Selbstgefühls entwickelt. Dieser Begriff, dieses Konzept wird dann bei Novalis, wie Manfred Frank vor wenigen Jahren gezeigt hat, eine grundlegende, für das Selbstbewusstsein immer vorgängige und darum nicht hintergehbare Bedeutung bekommen.²³ Schon Moritz' ‚Beiträge zur Philosophie des Lebens‘ von 1780 enthalten einen kurzen Text ‚Vom Selbstgefühl‘, der zeigt, wie Moritz das Selbstgefühl als eine Art von Selbstverhältnis begreift und **gelingendes** Selbstgefühl als Erfahrung des **Einverstandenseins** des reflexiven Subjekts mit seiner Welt:

Ich habe doch heute einmal die ganze Wonne des Daseins empfunden – als ich alles, was ich um mich her erblickte, in mich hineindachte, und es gleichsam mit mir selber verwebte.²⁴

Auch die ‚Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen‘ von 1788 enthalten eine kurze Reflexion gleichen Titels ‚Vom Selbstgefühl‘. Dort heißt es:

Wie kommt es, daß wir sagen können: *meine* Seele, *mein* Körper? Sind wir denn noch etwas Verschiedenes von Seele und Körper, daß wir beide nicht uns selbst, sondern die unsrigen nennen?

Das Selbstgefühl ist also ein reflexives Gefühl, in dem das Subjekt **sich selbst** in seinem Gegenübersein zur und in seinem Austausch mit der Welt als ‚ganzer Mensch‘ erfährt. Es schließt ihn gerade nicht narzisstisch im Selbstgenuss ab, sondern wird in der fortwährenden Erfahrung der Welt und des Lebens immer reicher:

Wer die meisten und sonderbarsten Situationen erlebt hat, muß [...] auch das stärkste Selbstgefühl besitzen. [...] **Der Mensch ist ein Bild Gottes.**²⁵

Die erste Erwähnung dieses überaus wichtigen, weil auf die Problematik des Ästhetischen zuführenden Begriffs des Selbstgefühls, die ich kenne, findet sich in Herders allerdings sehr entwurfshaftem frühen Text ‚Von der Ode‘ (1766). Dort ist das Selbstgefühl schon eine wichtige Etappe „zu klaren Begriffen [...], zum Bewußtsein, zur Vernunft“.²⁶ In Moritz' Roman ‚Anton

²³ Vgl. Manfred Frank: *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*, Frankfurt a. M. 2002. Vgl. auch Lothar van Laak: *Selbstgefühl und literarische Imagination. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Einbildungskraft um 1800* (Goethe, Moritz, Tieck). In: *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Hg. von Günter Butzer und Hubert Zapf. Bd. V, Tübingen 2011, S. 217-234.

²⁴ Moritz, *Werke*, Bd. 3 (Anm. 22), S. 69.

²⁵ Beide Moritz-Zitate ebd., S. 256, 257; die zweite Hervorhebung von mir.

²⁶ Bei Herder bedeutet dies eine zunehmende Entfernung vom „wahrhafte[n] Affekt“, der aber „stumm“ ist. Die Vernunft dagegen „wird jetzt wortreich, sie sagt, was sie nicht mehr empfindet“. Insofern hat das Selbstgefühl bei Herder eine verbindende Funktion: zwischen sprachlosem Affekt und affektloser, aber sprachgewaltiger Vernunft. – Johann Gottfried Herder: *Von der Ode. ‚Dispositionen, Entwürfe, Fragmente‘*. In: *Ders.: Werke in zehn Bänden*. Hg. von Martin Bollacher u. a. Bd. 1: *Frühe Schriften. 1764-1772*. Hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1985, S. 57-99, hier S. 66. Ich danke Charis Goer, Bielefeld, für den Hinweis.

Reiser‘ heißt es nun 20 Jahre später über den Protagonisten Anton selbst:

Weil er von Kindheit auf *zu wenig eigene Existenz gehabt hatte*, so zog ihn jedes Schicksal, das außer ihm war, desto stärker an; daher schrieb sich ganz natürlich während seiner Schuljahre, die Wut, Komödien zu lesen und zu sehen. [...] *Er wollte für sich das alles haben, was die Kunst zum Opfer fordert.* [...] Er täuschte sich selbst, indem er das für echten Kunsttrieb nahm, was bloß in den zufälligen Umständen seines Lebens gegründet war. [...] Hätte er damals das sichere Kennzeichen schon empfunden und gewußt, daß wer nicht über der Kunst sich selbst vergißt, zum Künstler nicht geboren sei, wie manche vergebene Anstrengung, wie manchen verlorenen Kummer hätte ihm dies erspart!²⁷

Weil Reiser kein freies Selbstverhältnis gewinnen darf, kann er auch nicht frei werden zur Kunst:

Dies war eine natürliche Folge seines von Kindheit an unterdrückten Selbstgefühls, das damals nicht stark genug war [...]²⁸

Ein gelingendes Leben wäre demnach ein ‚ganzes‘ Leben, also ein wirkliches Analogon zum gelungenen Kunstwerk und deshalb mit denselben Kategorien zu beschreiben. Noch einmal aus diesem Roman:

Allein es war ihm [Anton Reiser] noch nie gelungen, sein ganzes Leben [...] mit allen seinen mannigfaltigen Veränderungen **in einen einzigen vollen Blick** zusammen zu fassen. Der Ort, wo er sich jedesmal befand, erinnerte ihn immer zu stark an irgend einen einzelnen Teil desselben, als daß noch für das Ganze in seiner Denkkraft Platz gewesen wäre; er drehte sich mit seinen Vorstellungen immer in einem Zirkel seines Daseins herum.²⁹

Das Ganze, das wäre Vielfalt in der Einheit und Einheit in der Vielfalt, das heißt: ein Sinnzusammenhang, der im Lebensprozess ständig **erfahrbar** wäre und sich dort weiter zu entfalten hätte. Mit eben diesen Kategorien aber bestimmt die Autonomieästhetik auch das Kunstwerk als eine vielfältige und vieldeutige Totalität, die sich dennoch „ründet“, wie Moritz selbst sagt. Ihre ästhetische Erfahrung kann in dieser Konzeption zu einer ästhetischen Theodizee werden: dass es das schlechthin Sinn-Volle in dieser so unvollkommenen Welt doch gibt.³⁰

²⁷ Moritz, Werke, Bd. 1 (Anm. 22), S. 336; Kursivierung im Original.

²⁸ Ebd., S. 209.

²⁹ Ebd., S. 99. Hervorhebungen von mir.

³⁰ Vgl. Thomas P. Saine: Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts, München 1971; Wolfgang Braungart: Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee. In: Braungart / Fuchs / Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen I (Anm. 3), S. 17-34.

Was Moritz Selbstgefühl nennt, nennen wir heute üblicherweise das Gefühl gelingender Identität, wenn wir von uns sagen können, dass wir uns selbst angehören und uns als dieselben fühlen, es sind und bleiben in all den Prozessen der Veränderung, die unser Leben bringt. Anton Reisers Leben aber bleibt Fragment.

III.

Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zum ‚Ältesten Systemprogramm‘. Man spürt in ihm nämlich schon, wie diese Ideen von der Kunst und vom Subjekt auch zu einem **politischen** Symbol eines ganzheitlichen, nicht nur mechanisch organisierten Staates werden können. Gleich zu Beginn heißt es ungeheuer emphatisch und noch bevor es überhaupt um die Frage der neuen Mythologie geht:

Die erste *Idee* ist natürlich die Vorstellung *von mir selbst*, als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien, selbstbewußten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenkbare *Schöpfung aus Nichts* – ³¹

Dass wir ein Bewusstsein von uns selbst haben, können wir nicht erklären und nicht ableiten. Dieses Bewusstsein kann uns aber auch niemand nehmen. Insofern sind wir in diesem unserem Selbst-Bewusstsein in der Tat „absolut freie Wesen“, die in ihrem Selbst-Bewusstsein auch **sich selbst** zum Gegenstand ihres Denkens und ihrer Wahrnehmung werden können, ja müssen. Mit ihrer Selbstreflexion ist es auch die „ganze Welt“, die im Selbst-Bewusstsein ein Gegenstand **für uns** wird und sich **so für** uns konstituiert. Kant hat diese Wende des Denkens zum Subjekt ins philosophische System gebracht.

Zunächst also wird im ‚Systemprogramm‘ die Idee der Freiheit gewonnen, die sich aus dem unhintergehbaren Selbstbezug des Bewusstseins ergibt und die die einzige denkbare ‚creatio ex nihilo‘ begründet. Übersetzt man diese Formel von der ‚Schöpfung aus dem Nichts‘ so ins Lateinische, macht das schlagend klar, wie hoch der Anspruch ist. Wenn es die einzige „gedenkbare Schöpfung aus dem Nichts“ ist, die das Subjekt in seinem autonomen und reflexiven Selbstverhältnis hervorbringt, dann kann das für die andere „Schöpfung aus dem Nichts“ doch nur heißen: Sie gibt es als solche gar nicht. Das ist eine scharfe Wendung gegen die jüdisch-christliche Schöpfungs idee.

Wie aber dann? Es bleibt nur die Antwort: Die Welt war und ist schon immer, nämlich als Natur

³¹ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in 3 Bänden. Hg. von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Bd. 2: Hyperion / Empedokles / Aufsätze und Übertragungen, Frankfurt a. M. 1994, S. 575; Kursivierungen im Original.

in ihrem kontinuierlich produktiven Prozess. Hier kann man die Verbindung zur so bedeutenden Spinoza-Rezeption jener Jahre sehen, die sich auch in Schlegels ‚Rede‘ wie im ganzen ‚Gespräch über die Poesie‘ ständig niederschlägt.³² Spinozismus ermöglicht eine nicht-kirchliche, nicht institutionell gebundene Spiritualität, die sich zugleich Welt und Natur emphatisch zuwenden kann. Das heißt: eine religiöse Orientierung, die der Freiheit der modernen Kunst und des modernen Subjekts nicht entgegensteht.

Genau diese Formel von der einzigen „gedenkbar[e] Schöpfung aus dem Nichts“ taucht aber nun am Beginn von Schlegels ‚Rede über die Mythologie‘ wieder auf. Und das ist kein Zufall. Es heißt hier:

Aus dem Innern herausarbeiten das alles muß der **moderne** Dichter, und viele haben es herrlich getan, aber bis jetzt **nur jeder allein**, jedes Werk **wie eine neue Schöpfung von vorn an aus Nichts**.³³

Der Ansatzpunkt des ‚Systemprogramms‘ ist noch das Subjekt in seinem **Selbst-Bewusstsein**, das als unhintergebar begriffen und von dem aus dann die Kritik des Staates „als mechanisches Räderwerk“, des „ganzen elenden Menschenwerks von Staat, Verfassung, Regierung, Gesetzgebung“ entwickelt wird – freilich mehr postuliert als wirklich entwickelt.³⁴ Schlegels Ludoviko sieht dagegen nun, dass es dann zum neuen Ganzen, zur Synthesis im „Werk“ des Künstlers nur in einem sehr eingeschränkten Sinne kommen kann: Denn jeder arbeite „aus seinem Innern“, aus seiner Subjektivität heraus an seiner „neuen Schöpfung“ letztlich doch „nur allein“. Schon das ‚Systemprogramm‘ spürt dieses Problem in seinen Schlussabschnitten, kann es aber nicht lösen. Vereinigungsphilosophisch wird dort zunächst „die Idee der Schönheit, das Wort in einem höheren platonischen Sinne genommen“, postuliert, „eine ästhetische Philosophie“; um dann visionär zu schließen:

Ein höherer Geist vom Himmel gesandt, muss diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte, größte Werk der Menschheit sein.³⁵

Woher soll dieser „höhere Geist“ aber kommen? Darauf gibt es nur die ungefähre Antwort: „vom Himmel“. Diese neue Religion würde sich darstellen, sich ‚realisieren‘ als die neue, **zugleich sinnliche und vernünftige** Mythologie.³⁶ Sie ist einerseits pfingstliches Ereignis („Ein höherer Geist vom Himmel gesandt“), das den Menschen in der Poesie gleichsam wie in einem

³² Vgl. KFSa, Bd. 2 (Anm. 8), S. 316, 317, 325.

³³ Ebd., S. 312; meine Hervorhebungen.

³⁴ Hölderlin, Werke, Bd. 2 (Anm. 31), S. 576.

³⁵ Ebd., S. 575.

³⁶ Ich spiele hier ganz bewusst auf das Konzept der Dichtkunst als „Realisation“ der Theologin Dorothee Sölle an.

Gnadenakt zuteil wird, und andererseits „das letzte, größte Werk der Menschheit“ selbst. Man kann, wie auch Schlegels Ludoviko, das Postulative, Voluntaristische dieser Vision nicht übersehen. Was man nicht mehr weiter ableiten kann, dafür kann man sich aber wenigstens **entscheiden**. Kierkegaard nennt das wenige Jahrzehnte später den ‚Sprung in den Glauben‘. Wenn man Glück hat, gelingt er wie ein unverdienter Akt der Gnade. Aber die Voraussetzung dafür muss das Subjekt mit seiner Entscheidung schon selbst schaffen. Entscheidung und Entschiedenheit werden schließlich zu existenziell aufgeladenen Grundvokabeln der philosophischen und politischen Moderne.

Was ich hier andeute, beschäftigt mich sehr. Ich meine, dass wir hier sehen können, wie sich die doppelte Ästhetik der Moderne abzeichnet:³⁷ eine Ästhetik der Schuld, das meint: einer gewissermaßen unerlösten Selbst-Reflexivität, und eine Ästhetik der Gnade. Die Inthronisation der Selbstreflexion und des Selbstbewusstseins im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hat ihr religiöses Pendant in dem, was man Gewissen nennt. Ja, sie wird dadurch religiös vorbereitet (so bei Augustinus!). Wer aber in die Abgründe der Selbstreflexion hinabsteigt, der findet so leicht kein Ende mehr. Der stößt dann nämlich, wie der verlorene Sohn des neutestamentlichen Gleichnisses, auf das, was man die Verfehlungen des eigenen Lebens, ja womöglich ein verfehltes Leben nennen kann. So möchte ich zum Beispiel Kafkas Roman ‚Der Prozess‘ verstehen. Martin Walser hat kürzlich erst vorgeschlagen, Kafkas großen Roman als einen Roman der Gewissensforschung zu verstehen (der Vorschlag war nicht ganz neu, er muss es aber auch gar nicht sein: gut ist er dennoch).³⁸

Und die andere Ästhetik, die auch in der Moderne noch gilt: die Ästhetik der Gnade. Wie von einem „höheren Geist vom Himmel gesandt“, heißt es bei Schlegel. Das ist die vollkommen geschenkte, gewissermaßen ganz unverdiente Fülle, das in überwältigender Weise Gültige, das völlige Gelingen, das im Kunstwerk ebenfalls erfahren werden kann. Wer je in einer der großen spätbarocken Kirchen Süddeutschlands oder Österreichs war, versteht, wovon ich spreche. Dieses Gelingen kann man sich nicht dadurch **verdienen**, dass man sich in die Abgründe der Selbst-Reflexion wagt. Das Geschenk ästhetischer Fülle, unhintergebar ästhetischer Sinnerfahrung hat diese Selbst-Reflexion dennoch unbedingt zur Voraussetzung, weil man sie jetzt erst wirklich zu würdigen weiß.

Also keine ästhetische Werkgerechtigkeit. Das Gelingen, die ästhetische Fülle des Festes ist auch in den biblischen Texten des Neuen Testaments **keine** Belohnung für die Mühen der Introspektion und kritischen Selbstreflexion. Anstrengen mit all seinen Kräften der Selbst-Reflexion muss man sich aber dennoch. Das ist, wie gesagt, die Grundstruktur der doppelten

³⁷ Anders bestimmt sie Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart u. a. 1995.

³⁸ Vgl. Martin Walser: Über Rechtfertigung, eine Versuchung, Hamburg 2012.

Ästhetik unter den Bedingungen von Subjektivität, also der Moderne, die dieses Gelingen, das einem geschenkt wird (Grazie – Gnade!), freilich allzu leicht vergisst.

IV.

Was ist dann aber nun genau der theoretische und ästhetische Status dieser ‚neuen Mythologie‘ und dieses neuen Heiligen der Kunst, des ‚Mysteriums‘, wie es in Schlegels ‚Rede‘ mehrfach heißt? Welche Geltung kann sie beanspruchen? Oder braucht die unhintergebar ereignishaft, ‚mysteriöse‘ Evidenz der Kunst keine Begründung, ja kann sie gar keine haben (wie Karl Heinz Bohrer wohl sagen würde)? Um in Anlehnung an einen seinerzeit berühmt gewordenen Buchtitel des Kieler Philosophen Kurt Hübner zu sprechen: Was ist ‚die Wahrheit dieses **modernen** Mythos‘ der Kunst,³⁹ also unter den Bedingungen moderner Reflexivität und Subjektivität, wie sie mit Lessing, der spätaufklärerischen Religionsdebatte und schließlich der Subjekt- und Bewusstseinsphilosophie des deutschen Idealismus auch im Bezug auf die Frage nach den ‚letzten Dingen‘ begründet worden ist?

Auf dieses Problem muss ich mich konzentrieren. Ich kann dabei nur um Nachsicht bitten, dass ich wirklich allein aus einer europäischen Perspektive und das heißt für das Folgende: nur aus einer jüdisch-christlichen Perspektive reden kann. Das ist in jeder Hinsicht unbefriedigend. Ich halte darum kulturvergleichende Studien zum Komplex ‚Literatur/Ästhetik/Religion‘ für ein dringendes Desiderat und wünsche mir, dass wir dafür bald weiterführende gemeinsame Überlegungen anstellen können.

Mit dem in der Romantik topischen Verweis auf „die Schätze des Orients“ wie des antiken „Altertums“ mit seinem „bunten Gewimmel der alten Götter“⁴⁰ und auf die mögliche „neue Quelle von Poesie“, die zu „uns aus Indien fließen“ könnte, deutet Schlegels Ludoviko an, dass in anderen Kulturen noch eine Objektivität des Mythischen, eine Gültigkeit des Mythischen erfahrbar sein könnte, die womöglich in der Lage wäre, die im europäischen Kontext geforderte neue Mythologie zu speisen.⁴¹ Ähnlich fordert Novalis in seiner fast gleichzeitig entstandenen Europa-Rede ein neues, ästhetisch erfahrbares Europa der Zukunft, das „wie ein geschmücktes Indien“ sein werde.⁴² Das waren natürlich seinerzeit alles schon sentimentalische Hoffnungen und Phantasien. Denn die neue, moderne Mythologie, die eine „schöne“, „sinnlich geistig zu schauende“ sein soll,⁴³ wird, wie Religion, immer eine unter den Bedingungen moderner

³⁹ Vgl. Kurt Hübner: Die Wahrheit des Mythos, München 1985.

⁴⁰ Vgl. auch Schillers berühmtes Gedicht ‚Die Götter Griechenlands‘ von 1788 (zweite Fassung: 1800).

⁴¹ KFSA, Bd. 2 (Anm. 8), S. 319. „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen“, also das höchste Moderne; ebd., S. 320.

⁴² Vgl. Wolfgang Braungart: Subjekt Europa, Europas Subjekt. Novalis' katholische Provokation „Die Christenheit oder Europa“. In: Sinn und Form 63, Heft 4/2011, S. 544-558.

⁴³ KFSA, Bd. 2 (Anm. 8), S. 318.

Reflexivität und Subjektivität sein. Aber es sind Hoffnungen, die doch zeigen, welcher Rang dem zugesprochen wird, was sich an der Kunst erfahren lässt: das Mysterium, das letztlich nur durch ‚Divination‘ verstanden werden kann.⁴⁴ Schlegel benutzt den Begriff am Ende der ‚Rede‘. Für Schleiermachers Hermeneutik ist er grundlegend.⁴⁵

V.

Dass die romantische Kunstreligion in den letzten Jahren eine erstaunliche neue und breite wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, sollte einem zu denken geben. Hier deutet sich nämlich an, dass sich die Sache der Religion in der Moderne (und Postmoderne) auch für die ‚Gebildeten unter ihren Verächtern‘ (Schleiermacher) offenbar doch nicht erledigt hat. Davon einmal ganz zu schweigen, dass man die großen politischen Konflikte unserer Gegenwart nur unzureichend verstehen kann, wenn man nicht sieht, wie oft sie auch religiöse Auseinandersetzungen sind und wie oft dem Politischen ein religiöser Subtext zugrunde liegt.⁴⁶ Man kann nun, wie es Bernd Auerochs in seiner grundlegenden Monographie zur Kunstreligion von 2006 getan hat, das idealistisch-romantische Projekt der Kunstreligion für gescheitert erklären. Auerochs schreibt resümierend:

[...] die Kunstwerke bringen gar keine letzte Wahrheit zum Ausdruck, sondern viele verschiedene, individuell abgeschattete Wahrheiten.⁴⁷

Das einzusehen habe aber schon die aufklärerische Religionskritik von Religion gefordert, als sie alle religiösen Absolutheitsansprüche einer Religion oder einer theologischen Konzeption zurückwies. Auerochs weiter:

So wie die Religionskritik [der Aufklärung; W. B.], indem sie die Rückkehr zu traditionellen Begründungen von Religion abschneidet, zu immer neuen (und immer wieder vergeblichen) Versuchen der Modernisierung von Religion nötigt, so zwingt sie letztlich auch das Nachdenken über Kunst dazu, vom Gedanken des Religionsersatzes und der dazugehörigen metaphysischen Emphase Abstand zu nehmen und Kunstreligion als das religiöse Selbstmissverständnis der Kunst zu verabschieden.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 322.

⁴⁵ Vgl. Manfred Frank: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher, Frankfurt a. M. 1977; ders. (Hg.): Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, Frankfurt a. M. ⁶1995.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch meinen Essay: Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen, Göttingen 2012, bes. Kap. 2, S. 39ff.

⁴⁷ Auerochs, Kunstreligion (Anm. 3), S. 511.

⁴⁸ Ebd.

Kulturelle Prozesse vollziehen sich aber nicht nach dieser rationalen Logik, dass, was einmal grundsätzlich kritisiert ist, sinnvollerweise keine wirkliche Renaissance mehr erleben könne. Auerochs verkürzt zudem die jüdisch-christliche Religiosität selbst (und entsprechend einen auf dieser Tradition beruhenden kunstreligiösen Kunstbegriff). Jüdisch-christliche Religiosität ist nämlich selbst schon **konzeptionell** pluraler. Ihr immanentes Telos ist das autonome Subjekt, nicht die Institution, ist Selbstverantwortung und Selbstbestimmung, nicht Gesetzesgehorsam. Ich kann das nicht ausführen; ich möchte nur dies in Erinnerung rufen, dass die biblische Gottesvorstellung von höchster Abstraktheit (Du sollst dir kein Bildnis machen! – das **theologische** Grundgebot des Alten Testaments!), ja Spiritualität einerseits („Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort“: so der großartige Beginn des Johannes-Evangeliums) bis hin zu konkretester Materialität reicht, zu nie völlig in allegorische Bedeutung zurückübersetzbarer Kreatürlichkeit andererseits (das hilflose Kind in der Krippe; der vollkommen einsame und erniedrigte Mensch am Kreuz, der so vielen Künstlern der Moderne zum Paradigma ihres Selbstverständnisses geworden ist⁴⁹). Entsprechend komplex ist die Anthropologie, die dadurch begründet wird. Denn der Kernsatz jüdisch-christlicher Anthropologie ist: „Er schuf den Menschen nach seinem Bilde, nach seinem Bild schuf er ihn.“ Dieser Satz begründet einen emphatischen Subjekt-Begriff, der nicht mehr hintergangen werden kann, weil er sich nicht aus einer menschlichen Instanz ableitet.⁵⁰ Moritz zitiert genau diesen Satz (s. o.). – Entsprechend breit ist das Spektrum von Religiosität, das durch diese Theologie und Anthropolgie begründet wird: von größter Naivität (ganz wertneutral gesprochen), größtem religiösen Vertrauen in die Objektivität der religiösen Manifestationen bis zu größter Reflexivität. Das, scheint mir, gilt bis heute.

Was heißt das nun für unsere Frage? Vor diesen bereits zitierten Sätzen Schlegels, die in der poetischen ‚creatio ex nihilo‘ schon die Größe des Projektes und zugleich die Gefahr der Vereinzelung, ja Vereinsamung und also Selbstüberschätzung sahen (lesbar insofern als eine Art Selbstkritik romantischer Subjektivität!), versucht Ludoviko an eine gemeinsame Erfahrung seiner Gesprächspartner zu erinnern:

Ihr vor allen müßt wissen, was ich meine. Ihr habt selbst gedichtet, und Ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft.⁵¹

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Gerhard Kaiser: Christus im Spiegel der Dichtung. Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart, Freiburg i. Br. 1997; Georg Langenhorst: Jesus ging nach Hollywood. Die Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart, Düsseldorf 1998; Karl-Josef Kuschel: Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 2000; ders.: Jesus im Spiegel der Weltliteratur. Die Bilanz eines Jahrhunderts, Ostfildern 2010.

⁵⁰ Das macht, so Charles Taylor, seine Stärke aus.

⁵¹ KFSa, Bd. 2 (Anm. 8), S. 312.

Das lässt sich in eine Art poetische Trinitätslehre übersetzen; sie ist für das Dichten nötig: Es fehlt für die Dichtkunst der Gegenwart also das ganz vertraute Irdische, konkret Erfahrbare („mütterlicher Boden“); es fehlt ebenso die Dimension der Transzendenz; und es fehlt der lebendige Geist – Sohn, Vater, und, dem ‚filioque‘ der westlichen Kirche entsprechend, der Heilige Geist am Schluss, der aus Vater und Sohn hervorgeht.⁵² „Ich gehe gleich zum Ziel“, heißt es weiter:

Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie.⁵³

Weil wir sie aber nicht haben, müssen wir sie selber machen. Das ist das grundlegend Moderne an der Rede und nicht fern von Lessings Position im ‚Nathan‘: Wir müssen die Wahrheit(en) unserer Religion(en) in unserem Tun selbst erweisen. Das moderne Heilige, das zum Gegenstand ästhetisch-religiöser Erfahrung werden kann, ist, so führe ich Schlegel fort, von unseren modernen Dichter-Priestern selbst hervorzubringen. Es ist nicht mehr auf eine naive Weise einfach selbstverständlich, ‚objektiv‘ gegeben. Der Dichter/Künstler bringt das hervor, woran, dank der ästhetischen Prägnanz und Evidenz, dank der Kraft der Form, ästhetisch-religiöse Erfahrungen gemacht werden können.⁵⁴ Das mag nach moderner Hybris schmecken, und doch ist alle Religion schon immer auf das Ästhetische notwendig angewiesen: auf ästhetische Manifestationen und auf erfahrbare, mit- und nachvollziehbare Performanz in Kult und Ritual. Was sich hier, bei Schlegel, in eine vertrackte romantisch-ironische Rhetorik kleidet, spricht Hölderlin zur selben Zeit in aller Deutlichkeit in seiner Ode ‚An die Parzen‘ von 1797 oder 1798 aus:

[...]

 Doch ist mir einst das Heil’ge, das am
 Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen,

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!

 Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
 Mich nicht hinab geleitet; Einmal

⁵² Vittorio Hösle hat mich vor vielen Jahren an die Bedeutung des ‚filioque‘ erinnert. Ich danke ihm für die Gespräche am Völser Weiher 1978!

⁵³ KFSA, Bd. 2 (Anm. 8), S. 312.

⁵⁴ Das ist das Geheimnis der Form; dieser Grundkategorie des ästhetischen Diskurses hat Dieter Burdorf eine wichtige Studie gewidmet: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart – Weimar 2001.

Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.⁵⁵

Emphatischer kann man über Dichtkunst kaum reden. Aber soll man das auch, soll man so emphatisch über Dichtkunst reden? Braucht es ‚das Heilige‘ um 1800 (und heute?) wieder und in welcher Weise? In Hölderlins Ode ist es das lyrische Subjekt selbst, das sich durch das Gelingen des ‚heiligen Gedichtes‘, des Kunstwerks auf eine unvergleichliche, unüberbietbare Weise nobilitiert: „Einmal / Lebt ich wie Götter und mehr bedarfs nicht“. In der Heiligkeit des Kunstwerks manifestiert und objektiviert sich die Heiligkeit des Subjekts selbst, das damit auch in jedem wirklichen Kunstwerk symbolisch immer sich selbst begegnet. Dieser Gedanke wird von der frühen Romantik nirgendwo preisgegeben.

Würden wir die uns gemeinsame neue Mythologie als unseren „Mittelpunkt“ nicht selbst machen, bliebe „das höchste Heilige immer namenlos und formlos“, wie Ludoviko sagt, und

die Kraft der Begeisterung [würde] auch in der Poesie sich immerfort einzeln versplittern und wenn sie sich müde gekämpft hat gegen das widrige Element, endlich einsam verstummen [...]⁵⁶

Die ästhetische Verbindlichkeit der neuen poetischen Mythologie, die sich dem Subjekt selbst verdankt, ist zugleich der Ausweg, ist die Selbsterlösung des Subjekts aus seiner Einsamkeit. Die Tendenz zur Hybris, die dieses Konzept ohne Zweifel hat, wird aber auch bei Schlegel (und Lessing und Moritz) sogleich aufgefangen: Um dem „höchsten Heiligen“ wirklich Form und Gestalt zu geben, braucht es „Liebe“. Ein solches Pathos der Liebe bei diesem Ironiker: Man ist vielleicht doch ein wenig verwundert; und dennoch ist es im Kontext der intensiven Platon-Rezeption um 1800 verständlich. Ich zitiere die Stelle ganz:

Soll das höchste Heilige immer namenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen? Ist die Liebe wirklich unüberwindlich [,für die Darstellung“],⁵⁷ und gibt es wohl eine Kunst, die den Namen verdiente, wenn diese nicht die Gewalt hat, den Geist der Liebe durch ihr Zauberwort zu fesseln, daß er ihr folge und auf ihr Geheiß und nach ihrer notwendigen Willkür die schönen Bildungen beseelen muß? –⁵⁸

Durch die ästhetische Kraft wirklicher Kunst, die sich dem „Geist der Liebe“ verdankt, und in der Kunst allein kann das „höchste Heilige“ selbst **sozial** wirksam werden; sie fordert es geradezu. Das ist zwar ein anderes Pathos, ein anderer Ton als bei Lessing, aber doch nicht gar so weit von ihm weg.

⁵⁵ Hölderlin, Werke, Bd. 1 (Anm. 31), S. 197.

⁵⁶ KFSa, Bd. 2 (Anm. 8), S. 311f.

⁵⁷ Vgl. KFSa, Bd. 2 (Anm. 8), S. 312, Anm. 2.

⁵⁸ Ebd.

Damit das überhaupt möglich werden kann, ist dieses neue Heilige dann doch auch Sache des ‚Glaubens‘, also des festen subjektiven Überzeugt-Seins von der Wichtigkeit der eigenen Aufgabe: „Ich bitte Euch“, fordert Ludoviko seine Gesprächspartner auf, „dem Unglauben an die Möglichkeit einer neuen Mythologie nicht Raum zu geben.“⁵⁹ Wenn „Mythologie und Poesie“ so ineins zusammenfallen, bildet „sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze“; „alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist“.⁶⁰ Diese ästhetische Utopie Schlegels gibt also die Idee des ‚Ganzen‘, die doch wohl auch eine soziale einschließt, nicht völlig preis; sie führt sie nur nicht aus. Sie kann nicht sagen, wie diese neue pfingstliche Gemeinde („ein und derselbe Geist“) sich konkret gestalten soll, weil sie von der notwendig zukunfts-offenen, progressiven Universalpoesie als fortwährende, unabschließbare Aufgabe zu leisten ist: ironisch, nicht dogmatisch. „Derselbe Geist“ als Prozess und Vollzug.

VI.

‚Rede über die Mythologie‘ heißt dieser Einschub in das gesamte ‚Gespräch über Poesie‘ bei Schlegel freilich nicht umsonst: Als ‚Rede‘ gehört sie zum ‚Gespräch‘. Als ‚Rede‘ bildet sie sogar sein Zentrum. Sie ist rhetorisch gemeint; sie ist ein großes intentionales Projekt und will als solches wahrgenommen werden, wenn sie ihr Anliegen vor Augen führt. Diese ihre förmlich ausgestellte Rhetorizität mit ihren steilen und forcierten Thesen verweist immer auch auf sich selbst und so auf das in vielen Stimmen redende Subjekt,⁶¹ das wirklich sich selbst in die Debatte einbringen und in ihr als solches wahrgenommen werden will. Als ‚Rede‘ ist sie **eine ironische Stimme** im Zusammenhang des gesamten ‚Gesprächs‘, so wie der Gegenstand der ‚Rede‘, das Projekt der ‚neuen Mythologie‘, selbst ein ironisches Projekt ist.⁶²

Man muss hier auch den Rahmen der ‚Rede‘ bedenken: die in der Romantik beliebte Gattung des Kunst-Gesprächs, das heißt die fiktionale Einbettung in den gesprächshaften Austausch über Kunst, in dem sich das **Gesellige** durch die Gesprächsteilnehmer selbst konstituiert – das ist eine grundlegende Idee der Aufklärung! Der Rahmen relativiert und ironisiert (im Sinne romantischer Ironie) die ziemlich herausfordernden Thesen der ‚Rede‘. Die ‚Rede‘ ist als **eine**

⁵⁹ Ebd., S. 313.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Zur Rhetorik der Rede, in der sich ihr reflexiver Charakter selbst vorführt und die den Status, den die neue Mythologie beansprucht, nicht unberührt lassen will, vgl. auch Stefan Matuschek: „Doch Homeride zu sein, auch als letzter, ist schön.“ Zur Bedeutung der Mythologie bei Friedrich Schlegel. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72, 1998, S. 115-125.

⁶² Vgl. Wolfgang Braungart: Eironeia urbana. In: Armin Burkhardt / Brigitte Nerlich (Hg.): Tropical Truth(s). The Epistemology of Metaphor and other Tropes, Berlin – New York 2010, S. 323-338; ders.: Ironie als urbane Kommunikations- und Lebensform. Über Cicero, Quintilian und Friedrich Schlegel. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Internationale Ausgabe von ‚Doitsu Bungaku‘ (Jahrbuch der japanischen Gesellschaft für Germanistik) 3, H. 5 (2004) S. 9-24.

ironische Stimme zugleich ein Beitrag im gesamten symphilosophischen Projekt der frühen Romantik. So entsteht die utopische ‚Konstellation‘, um diesen Begriff noch einmal zu gebrauchen, als spannungsreiche, offene, progressive Balance von unterschiedener Subjektivität bei gleichzeitigem Geltungsanspruch und gleichzeitiger Verbindlichkeit des gemeinsamen Gegenstandes der neuen Mythologie/Religion/Poesie und in der Intersubjektivität des geselligen Gesprächs, in der jedes Subjekt erst zu sich selbst kommen kann – aber immerfort, im unabschließbaren Prozess. Von einer utopischen ‚Konstellation‘ zu sprechen, scheint mir durchaus angebracht. Die ‚Rede‘ schließt in höchster Emphase, indem sie den dynamischen, progressiven Entwurfscharakter des Projektes feiert:

Und so laßt uns denn, beim Licht und Leben! nicht länger zögern, sondern jeder nach seinem Sinn die große Entwicklung beschleunigen, zu der wir berufen sind. Seid der Größe des Zeitalters würdig, und der Nebel wird von Euren Augen sinken; es wird helle vor Euch werden. [...] Mich däucht wer das Zeitalter, das heißt jenen großen Prozeß allgemeiner Verjüngung, jene Prinzipien der ewigen Revolution verstünde, dem müßte es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Tun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldenen Zeit die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen. Dann würde das Geschwätz aufhören, und **der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehn und die Sonne.**

Dieses ist es, was ich mit der neuen Mythologie meine.⁶³

Die Satzeschlüsse werden fast zur Parodie. Aber auch das gehört zur Ironie dieser romantischen Utopie dazu. Sie hebt sich nicht selbst auf, sondern wird Teil des offenen Projektes romantischer Universalpoesie.

⁶³ KFSA, Bd. 2 (Anm. 8), S. 322. Hervorhebung von mir.

「すべての作品を新たな被造物のように改めて無から（創造する）」
ー「ドイツ観念論最古の体系プログラム」(1795 / 1796)におけるユートピアについての省察、主体の構想とポエジー、そしてフリードリヒ・シュレーゲルの「ポエジーについての対話」(1800)における「神話論」

ヴォルフガング・ブラウンガルト

芸術は「宗教のたんなる補助手段」ではなく「それ自身のために」存在すべきという自律美学はレッシング、K.Ph. モーリッツに既に見られるが、この意味で芸術はレッシングにとってもはやその背後を問うことのできない「主体」の相似物であり偉大なる象徴である。しかしこの美学は「二重の美学」である。罪（良心）の美学であると同時に恩寵のそれである。後者にしても自己省察の深淵にまで至らねば与えられることはない。「ドイツ観念論最古の体系プログラム」は、その出発点が自意識における主体である点において、孤立化の危険に曝されている。シュレーゲルのポエジーもまた、近代的主体という理念の表現であり、その本来のシンボルである。しかし、彼の「神話論」はまさに「ポエジーについての対話」という作品の中に挿入されることによって啓蒙主義の根本理念であった「社交性」を獲得する。個の主体性と、対話という間主観性の間に生まれる緊張に充ちた、開かれた、発展的均衡は「ユートピア的コンストラクション」と呼ぶことができる。近代の偉大なる発見である主体を孤立化させず、それを対話という形式のもつ社会性・社交性という理念に受け止めたという意味でシュレーゲルの「神話とポエジー」はそれ以前のものとは区別される美的ユートピアなのである。もっともこの美的ユートピアはシュレーゲルにあって存在するものとしてではなく、終わりなき課題として理解されている。「発展的総合文学」 progressive Universalpoesie とされる所以である。