

Quellen und Forschungen
zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als
Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von
Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von
Ernst Osterkamp und
Werner Röcke

62 (296)

De Gruyter

Der Europäer August Wilhelm Schlegel

Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten

Herausgegeben von
York-Gothart Mix und Jochen Strobel

De Gruyter

Zu ähnlichen Urteilen kommen Jean Paul, Karl August Varnhagen von Ense und andere Zeitgenossen. Als „Chorführer der neuen Schule“⁵¹ versucht August Wilhelm Schlegel in der Tat rigoros, das Kräfteverhältnis im literarischen Feld in seinem Sinne zu verändern und einen neuen Modus der Bewertung durchzusetzen. Dieses Bestreben provoziert massive Konflikte und führt zu antagonistischen Fraktionierungen. Das Altern von Autoren, Werken und Dichterschulen erweist sich nicht nur als ein Resultat permanenter Historisierung, sondern seit dem Disput um Bürger und Schiller zunehmend als Konsequenz der Konkurrenz „zwischen jenen, die Epoche gemacht“ haben und um die Kanonisierung und Tradierung kämpfen, und jenen, die keine Epoche machen können, „ohne diejenigen in die Vergangenheit zu verweisen, die Interesse am Anhalten der Zeit, am Verteidigen und Bewahren“⁵² haben.

Das Bild vom Vatemord, das Heine in diesem Kontext verwendet, ist ebenso treffend wie seine Bemerkung, August Wilhelm Schlegels rabiate Kritik an der älteren Generation zeichne auch eine „innere Leerheit“⁵³ aus. Tatsächlich sind seine Positionen gegenüber Bürger, Schiller und Voß von eklatanten Widersprüchen gekennzeichnet, die sich unter literarästhetischen Vorzeichen nicht auflösen lassen und die jahrelangen Versuche veranschaulichen, sich im literarischen Feld zu etablieren. Die diskursiven Konsequenzen der von August Wilhelm Schlegel provozierten Reaktionen sind indes, wie das Beispiel von Schillers Rezension *Über Bürgers Gedichte* und seiner Replik *Verteidigung des Rezensenten gegen obige Antikritik* belegt, bis heute nicht in das literarhistorische Bewusstsein gehoben. Die Ursachen dafür sind vor allem im Fehlen einer historisch-kritischen Edition der literaturkritischen Texte August Wilhelm Schlegels zu suchen. Dieses Manko sollte beseitigt werden.

51 Ebd., S. 173.

52 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1987, S. 88.

53 Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, (Anm. 50), S. 169.

Lothar Müller (Berlin)

Achsendrehung des Klassizismus. Die antiken Statuen und die Kategorie des „Plastischen“ bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel¹

Der Klassizismus spielt in den Schriften der Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel um 1800 eine zu dynamische Rolle, als dass ihm mit der landläufigen These beizukommen wäre, er sei lediglich der Gegenpol gewesen, von dem die romantische Kunsttheorie zwar ausging, von dem sie sich aber zunehmend entfernt habe, um ihn schließlich zugunsten der Propagierung der christlichen Kunst und in Opposition gegen den Weimarer Klassizismus Goethes und Schillers ganz aufzugeben. Gegen diese Abstoßungsthese² soll hier gezeigt werden, dass Friedrich und August Wilhelm Schlegel in ihren theoretischen wie kritischen Äußerungen zur bildenden Kunst über ihre Jenenser Anfänge hinaus den Kern des Winckelmannschen Klassizismus bewahren und rhetorisch folgenreich in die romantische Kunstlehre integrieren: die Lehre von der nicht überbietbaren Vollkommenheit und Schönheit der antiken Statuen. Ich stelle im Folgenden zunächst die Doppelbewegung dar, in der Friedrich Schlegel die Berufung auf Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit der Revision der Grenzziehung zwischen den Künsten in Lessings *Laokoon* verbindet. Die Verschränkung der geschichtsphilosophischen Antinomie von Antike und Moderne mit der Isolierung der Skulptur von der Malerei untersuche ich dann im Blick auf die Fragmente Friedrich Schlegels sowie auf August Wilhelm Schlegels Vorlesungszyklen *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804) und *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809). Abschließend soll ein knapper Kommentar zu Friedrich Schlegels *Gemäldebriefen* (1803) aus Paris und August Wilhelm Schlegels *Schreiben an Goethe über*

1 Herzlichen Dank an das Wissenschaftskolleg zu Berlin, wo der Aufsatz während eines Gastaufenthaltes im letzten Quartal 2008 entstanden ist. L.M.

2 Vgl. z.B. Jürgen Schönwälder, *Ideal und Charakter. Untersuchungen zur Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*, München 1995, S. 22: „1802 reiste Friedrich Schlegel nach Paris, wo ihn das Studium der durch den französischen Kunstraub im Louvre versammelten Kunstschätze aus ganz Europa dazu veranlaßte, sich vom Klassizismus endgültig abzuwenden, den er in seiner Dresdner Zeit noch vertreten hatte.“

einige Arbeiten in Rom lebender Künstler (1805) exemplarisch demonstrieren, wie der Winckelmannsche Klassizismus als Hintergrundvoraussetzung in die romantische Kunstkritik eingeht.

Schon Johann Gottfried Herder hatte ein „Winckelmann in Absicht der Dichter“³ werden wollen. Friedrich Schlegel folgte ihm und trat in seinen publizistischen Anfängen demonstrativ als neuer Winckelmann auf. Im März 1800 kündigte er im Intelligenzblatt der *Allgemeinen Literaturzeitung* an, der zweite Band seiner *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* werde eine Einleitung enthalten, „wo ich in einer kurzen Übersicht den Zweck und Grund dieses Werks darstellen werde, welches für die Kunst der Poesie dasselbe leisten soll, was *Winckelmann* für die bildende versuchte; nämlich die Theorie derselben durch die Geschichte zu begründen“.⁴ Mit nicht geringem Selbstbewusstsein war darin ein doppelter Anspruch gesetzt. Denn für Friedrich Schlegel war Winckelmann von Beginn an nicht nur als Geschichtsschreiber der antiken Kunst, sondern zugleich als Prosaautor der neueren deutschen Literatur vorbildlich. Beides hing in Schlegels Deutung zusammen. Der Erfahrung und Anschauung des höchsten Schönen in der Kunst der Antike zeigte sich Winckelmann auch darin gewachsen, dass seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* ihrerseits ein Werk nicht nur der Gelehrsamkeit, sondern zugleich der Poesie war. In den *Athenäums*-Fragmenten wie in den nicht publizierten Fragmenten Friedrich Schlegels um 1800 verkörpert Winckelmann im Blick auf die bildende Kunst eine Parallele zu jenem Typus von Kritik, der in seinen eigenen Schriften in der Charakteristik von Goethes *Wilhelm Meister* greifbar wird: Kritik, die ihrerseits Kunst ist.

Friedrich Schlegels *Geschichte der antiken Literatur* blieb Fragment. Sie wurde nicht, was er an Winckelmann bewunderte, Darstellung des „Ganzen“ der antiken Poesie und Überblick über die „Urbilder aller Gattungen“.⁵ An ihre Stelle trat die Reflexion des im ersten Satz von Winckelmanns *Geschichte der Kunst* gesetzten Anspruchs, über die „bloße Erzählung der Zeitfolge“ hinaus zugleich „Lehrgebäude“ zu sein.⁶ Stefan Matuschek hat gezeigt, dass Schlegel, anders als Herder, der die „Überblendung von Geschichte und System“ zugunsten einer Geschichtsschreibung auflöst, die programmatisch „die Dinge schlicht ansieht, wie sie sind“, im Entwurf

3 Johann Gottfried Herder, „Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781“, in: ders., *Werke*, Bd. 2, Gunter E. Grimm (Hrsg.), Frankfurt/Main 1993, S. 310.

4 Vgl. Friedrich Schlegel, „I. Ankündigung der geplanten Übersetzung des Platon“, in: KFSFA III, S. 334.

5 Vgl. Friedrich Schlegel, „Gespräch über die Poesie“, in: KFSFA II, S. 284-351, hier S. 302: „Winckelmann lehrte das Altertum als ein Ganzes betrachten, und gab das erste Beispiel, wie man eine Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung begründen solle.“

6 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Darmstadt 1972, S. 9.

einer „allgemeinen Naturgeschichte der Kunst“ umgekehrt die systematische Orientierung Winckelmanns radikalisiert.⁷ Mit dieser Akzentuierung des Systematischen war die Inanspruchnahme Winckelmanns als Kronzeuge für die geschichtsphilosophische Gegenüberstellung von Antike und Moderne aufs Engste verbunden, so in Nr. 149 der *Athenäums*-Fragmente:

Der systematische Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie einen Autor las, alles im ganzen sah, und seine gesamte Kraft auf die Griechen konzentrierte, legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen, den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre.⁸

Oder, knapper, im Abschnitt „Zur Grundlage der Kunstlehre“ in den *Heften zur Poesie und Literatur* der Jahre 1796 bis 1801: „Die Antinomie der Antik[e] und d[er] Moderne hat Winckelmann zuerst gefühlt.“⁹ Es ist leicht ersichtlich und oft bemerkt worden, dass mit der begrifflichen Fassung und Ausformulierung dieser von Winckelmann „gefühlten“ Antinomie der Weg eröffnet war, der aus dem normativen Klassizismus herausführte. Doch ist damit nicht schon die Frage beantwortet, welchen systematischen Ort dabei der Gegenstand erhielt, auf dessen Nachahmung Winckelmann die moderne Kunst hatte verpflichten wollen. Dieser Gegenstand war nicht die Antike als geschichtsphilosophisch begriffene (und relativierbare) Epoche, sondern „die Antike“ im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts, als Statue. In den Statuenbeschreibungen, allen voran des Torso, des Apoll und der *Laokoon*-Gruppe, verdichtete sich der Anspruch Winckelmanns, den Begriff des höchsten Schönen der antiken Kunst an die Anschauung zu binden. Sie waren die literarischen Glanzstücke in seiner Prosa; in ihnen sprach der Klassizismus die Sprache des poetischen Enthusiasmus.

Weniger in den Schriften Friedrich Schlegels als in seiner Bildungsgeschichte gibt es zu Winckelmanns enthusiastischer Beschreibung des römischen Statuenkanons eine Entsprechung. Als prägende Jugenderfahrung hat er noch im Rückblick, nach Jahrzehnten, seine Aufenthalte in der Antikensammlung der Dresdner Gemäldegalerie beschrieben,¹⁰ wie die

7 Vgl. Stefan Matuschek, „Winckelmänner der Poesie. Herders und Friedrich Schlegels Anknüpfung an die *Geschichte der Kunst des Alterthums*“, in: *DVjz*, 77/2003, S. 175-193, hier S. 554f.

8 KFSFA II, Athenäums-Fragment Nr. 149, S. 188f.

9 KFSFA XVI, V, Nr. 236, S. 104.

10 Vgl. z.B. Friedrich Schlegel, „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst“, in: KFSFA IV, S. 4: „Im Jahre 1789. [sic] gelangte ich freien Mutes zum erstenmale zur Anschauung in jener kunstgebildeten Hauptstadt, und war eben so glücklich als erstaunt, die lang ersehnten antiken Göttergebilde nun wirklich vor mir zu sehen, unter denen ich oft stundenlang verweilte und umherwandelte, besonders auch in der unvergleichlichen Sammlung der Mengsischen Abgüsse, welche damals im Brühlischen Garten, noch wenig geordnet, be-

Exkursion nach Dresden, die 1798 als Italienreise *en miniature* in August Wilhelm Schlegels Gespräch *Die Gemälde* im zweiten Jahrgang des *Athenäum* einging und an der er teilgenommen hat. Die *Reise nach Frankreich*, mit der er 1803 das erste Heft der *Europa* eröffnete, beginnt mit der Erinnerung an das Elbtal bei Meißen und die Kunststadt Dresden: „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 Alterthums“.¹¹ Das ist als Visitenkarte des Autors zu lesen, der im selben Heft der Zeitschrift seine *Nachricht von den Gemälden in Paris* ausdrücklich „an einen Freund in Dresden“ adressieren wird. Denn im Rückblick auf Dresden und von Deutschland aus entwickelt Schlegel in der *Europa* nicht nur die Maßstäbe seiner Kritik am französischen „Nationalcharakter“, sondern auch die der Kunstkritik. Unmittelbar auf die *Reise nach Frankreich* folgt im Aufsatz *Literatur* das Loblied auf die Vorlesungen Fichtes und August Wilhelm Schlegels in Berlin, Schellings in Jena, auf die „Klarheit und Anmut“ im Werk Goethes, auf Tiecks Rückgänge in die ältere deutsche Sprachgeschichte und die Erneuerung von Theater und Deklamationskunst durch die *Hamlet*-Übersetzungen August Wilhelm Schlegels, Schillers Trauerspiele, Goethes *Iphigenie* und die Dramen *Ion* und *Alarkos*, bei denen Friedrich Schlegel freilich nicht erwähnt, dass sie von seinem Bruder und ihm selbst stammen. In dieser *pro domo* geschriebenen Skizze des Erstarkens der deutschen Literatur konnten „die größten Fortschritte in kurzer Zeit gemacht“ werden, weil drei Stifter- und Gründerfiguren die Epoche des Niedergangs und der „Plattheit“ beendeten: Klopstock, Winckelmann und Lessing.¹² Der Klassizismus erscheint in dieser Perspektive weniger als Treue zur Vergangenheit denn als jugendfrische Geschmacksrevolution, als Medium der radikalen Kritik der Gegenwart. In diesem Sinne steht die programmatische Bekräftigung der in den Dresdner Jahren begründeten Winckelmann-Nachfolge am Beginn der in Paris verfassten Aufsätze Friedrich Schlegels:

Winckelmanns Enthusiasmus für das Alterthum und die Kunst, in einem unsterblichen Werke dargestellt, als eine gewaltige Masse erhabner Bildung mitten in die Verderbtheit und Armseeligkeit der literarischen Welt hineingestellt, ist die

findlich war, und wo ich mich oft einschließen ließ, um desto ungestörter zu bleiben. Es war aber nicht die hohe Schönheit der Form allein, welche meine im Stillen genährte Erwartung erfüllte und übertraf, sondern noch weit mehr setzte mich das Leben und die Bewegung an diesen olympischen Marmorbildern in Erstaunen; denn das hatte ich mir in meinem einsamen Nachsinnen nicht so vorstellen und als möglich denken können. Diese unvergeßlichen ersten Eindrücke blieben nun die feste dauernde Grundlage für meine Studien des klassischen Alterthums in den nächstfolgenden Jahren.“

11 *Europa. Eine Zeitschrift*, Friedrich Schlegel (Hrsg.). Fotomechanischer Nachdruck mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Ernst Behler, Stuttgart 1963, S. 5.

12 Ebd., S. 43.

Grundlage des Besten und des Edelsten unter uns geworden. Seine Geschichte, philosophischer als noch keine war, weil sie in klarer Einfachheit ist, was jede Geschichte seyn sollte, Naturgeschichte, Physik, die den innern Organismus der Bildung entwickelt, ist eben deswegen als unbewußte Poesie, er selbst aber gewissermaßen als ein Vorgänger Goethe's zu betrachten.¹³

Dem Bekenntnis Friedrich Schlegels zu Winckelmann im ersten Heft der *Europa* tritt während des Pariser Aufenthaltes die neuerliche ausführliche Beschäftigung mit dem Werk Lessings in kaum je gewürdigter Komplementarität an die Seite. Die dreibändige, in Paris fertig gestellte, aber erst während Schlegels Übersiedlung nach Köln erschienene Auswahl *Lessings Geist aus seinen Schriften, oder dessen Gedanken und Meinungen zusammengestellt und erläutert von Friedrich Schlegel* (1804) ist eine Fortschreibung der im Aufsatz *Über Lessing* (1797) und in den *Charakteristiken und Kritiken* fortgesetzten Inanspruchnahme Lessings als Schirmherr für Schlegels eigenen Begriff der Kritik.¹⁴ Sie entfaltet die beiden Grundimpulse des fragmentarisch gebliebenen Aufsatzes – Lessing seinen Bewunderern zu entführen und den Begriff der Kritik auf ihn selbst anzuwenden. Von den poetischen Werken ist in die Auswahl nur der *Nathan* aufgenommen, resolut ist der Anspruch, aus Lessings Schriften „die innere Form seines Denkens“ herauszuziehen und sichtbar zu machen, mit der Angleichung seines Werks an die Form des Fragments verbunden. Mit Bedacht sind im ersten Band „Bruchstücke aus Briefen“ mit Auszügen aus den antiquarischen Schriften verschränkt. Die *Vorerinnerung* zu den Briefen gibt Schlegel Gelegenheit, noch einmal nachdrücklich den historischen Ort Lessings zu markieren: „Einen größeren Verfall der Literatur, eine größere Nullität hat es nie in Deutschland gegeben, als die, aus der sich Lessing herausarbeiten mußte“.¹⁵ Dadurch ist Lessing zu seinem Zeitalter in grundsätzliche Opposition gesetzt und zugleich die Grundfigur der Kritik an ihm vorgezeichnet: alle seine Mängel erscheinen als Tribut an das Zeitalter der „Plattheit“, in dem seine Schriften „nur Tendenz“, nur „Versuch und Bruchstück“ sein konnten.

13 Ebd., S. 44.

14 Die Texte Friedrich Schlegels werden im Folgenden zitiert nach dem Abdruck „Lessings Gedanken und Meinungen“, in: *Kritische Schriften und Fragmente*. Ernst Behler, Hans Eichner (Hrsg.), 6 Bände, Paderborn 1988, Bd. 3, S. 40-81. Die Einsicht in die Bedeutung der Lessing-Auswahl für das Verständnis der kunsttheoretischen Positionen Schlegels in Paris wird auch dadurch erschwert, dass es keinen integralen Neudruck der Ausgabe gibt, Schlegels Vor- und Nachschriften mithin in den neueren Editionen von der getroffenen Auswahl selbst isoliert sind. So ist der als „Allgemeine Einleitung“ des Gesamtprojektes erschienene Essay *Vom Wesen der Kritik* im Bewusstsein der Nachwelt an die Seite des Aufsatzes von 1797 und der *Athenäums*-Fragmente gerückt, statt im Kontext des Pariser Aufenthaltes wahrgenommen zu werden.

15 Ebd., S. 51.

In Schlegels Charakterisierung Lessings als bedeutendsten Repräsentanten der „aus der Gemeinheit sich eben erst emporarbeitenden Litteratur“ spielt die bildende Kunst eine Schlüsselrolle. Sie ist die Geburtshelferin bei der Neubegründung der Poesie. In seiner Nachschrift zum gekürzten Abdruck des *Laokoon*, der mit Auszügen aus der Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* zu einem Text verschmilzt, schreibt Schlegel:

Die poetische Anschauung war, wie schon an einer andern Stelle gesagt worden, in Europa ganz verloren gegangen, besonders unter den gelehrten und lesenden Ständen. Das Sprachorgan war am meisten verwildert, durch die Menge schlechter Dichter und unnützer Leserei. Da konnte also das Bessere nicht zuerst wieder emporkommen. Es war nothwendig, daß der kaum erwachte Kunstsinn sich zuerst in den materiellen Künsten orientirte, deren Einwirkung sinnlich stärker und weniger mißverständlich ist. Es kann auch da, wo der herrschende Zeitgeschmack seicht ist, das ehemalige Gute in den bildenden Künsten doch nicht leicht so ganz in Vergessenheit geraten.¹⁶

Damit ist der historische Ort nicht nur Lessings, sondern zugleich Winkelmanns beschrieben, sowie Friedrich Schlegels eigene Prägung durch die Aufbewahrungsorte des „ehemaligen Guten“, die Gemäldegalerien, Antikensäle und Abgusssammlungen. Lessing erscheint dabei als Scharnierfigur. Er fördert und universalisiert den an der bildenden Kunst erwachten „Kunstsinn“, indem er ihn als Kritiker überall zur Geltung bringt. Als Erbteil Lessings prägt die Verpflichtung auf die Grenzziehung zwischen den Künsten Schlegels Begriff der Kritik:

[F]rüh schon äußert sich bei ihm neben der psychologischen Erklärung das Streben, die Gattungen der Kunst streng zu scheiden, ja ihren festen Begriff mit wissenschaftlicher Präzision zu bestimmen. Es ist herrschend in seinen antiquarischen, wie in seinen dramatischen Versuchen und es hat ihn nie verlassen. [...] So mancher Berichtigung also auch Lessings Begriffe von der Kunst bedürfen mögen, so führte doch seine Ästhetik wenigstens auf den rechten Weg; denn die Sonderung der Gattungen führt, wenn sie gründlich vollendet wird, früher oder später zu einer historischen Construction des Ganzen der Kunst und der Dichtkunst. Diese Construction und Erkenntnis des Ganzen aber ist von uns als die eine und wesentliche Grundbedingung einer Kritik, welche ihre hohe Bestimmung wirklich erfüllen soll, aufgestellt worden.¹⁷

Die an Lessing anschließende Maxime, „daß wie jedes Ding, so auch jedes Werk nur in seiner Art und Gattung vortrefflich sein soll“,¹⁸ wirkt innerhalb der romantischen Grundlegung der Kunstlehre um 1800 als gegenläufiges Motiv zum von der Chemie inspirierten Prinzip der „Mischung“ und wechselseitigen Durchdringung der Künste, von dem viele *Athenäums-*

16 Ebd., S. 63.

17 Ebd., S. 48.

18 Ebd.

Fragmente geprägt sind.¹⁹ Sie schmilzt das Erbe des Klassizismus in die „historische Construction des Ganzen der Kunst“ ein. In Friedrich Schlegels *Vorerinnerung* und *Nachschrift* zu Lessings antiquarischen Schriften führt dies zu einer eigentümlichen Verschränkung von Affirmation und Revision des *Laokoon*. Die Affirmation gilt dem klassizistischen Blick auf das Werk, die Revision Lessings Begriff der bildenden Kunst. Mit der *Vorerinnerung* reiht sich Friedrich Schlegel in eine prominente Genealogie ein, die auf Winkelmann zurückführt. Denn er fasst darin weniger Lessings Deutung der *Laokoon*-Gruppe zusammen, als dass er seine eigene Deutung „dieser bewunderungswürdigen Antike“²⁰ entwickelt. Eine anspruchsvollere Statuenbeschreibung als diese hat Schlegel nicht verfasst, und dem gebildeten Publikum musste klar sein, dass sie wie diejenigen Winkelmanns – und anders als Lessings Abhandlung – die Anschauung des Kunstwerks in sich aufnahm. Denn der *Laokoon* befand sich 1804 nicht mehr in Rom, sondern im Louvre, der seit 1803 *Musée Napoléon* hieß.

Ausdrücklich schließt sich Schlegel zu Beginn seiner Beschreibung dem Konsens der Kenner an:

Daß dieses Werk von einer ergreifenden Kraft und Wahrheit sey, daß ungeheure Schwierigkeiten darin überwunden, und es mit eben so tiefem Verstande gedacht, als höchst meisterhaft ausgeführt sey; darüber sind alle einig. Auch haben die Einsichtsvollen besonders die Anmuth nicht genug bewundern können, mit welcher der an sich schreckliche Gegenstand, ohne doch der Wahrheit und Kraft Abbruch zu thun, mildernd dargestellt ist.²¹

Der Subtext, den Schlegel hier seinem eigenen unterlegt, stammt nicht von Lessing, sondern von Goethe, der 1798 im ersten Heft der *Propyläen* die Kategorie der „Anmut“ für den *Laokoon* in Anspruch genommen und seine Beschreibung von der Rückbindung aller *Laokoon*-Debatten an den mythologischen Gehalt der dargestellten Szene gelöst hatte. Goethe hatte stattdessen seine Statuen-Beschreibung als Versuch angelegt, im Blick auf die *Laokoon*-Gruppe zu entfalten, was die Kunstgattung, der sie angehört, die Bildhauerei, insgesamt vermag. Die Anmut hatte er dabei als dasjenige definiert, wodurch ein Gegenstand „für das Auge schön“ wird, indem er den „sinnlichen Kunstgesetzen“ folgt, „nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung sc.“, während er in Anknüpfung an Schillers Polarität von Anmut und Würde als „Gesetz der geistigen Schönheit“ bestimmte, dass diese „durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die

19 Vgl. hierzu Michel Chaouli, *Das Laboratorium der Poesie. Chemie und Poetik bei Friedrich Schlegel*, Paderborn 2004, sowie Peter Kapitza, *Die frühromantische Theorie der Mischung: Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, München 1968.

20 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, (Anm. 14), Bd. III, S. 58.

21 Ebd.

Extreme zu unterwerfen weiß“.²² Als Kunstwerk, das beide Gesetze zugleich zur Darstellung bringt, erscheint die *Laokoon*-Gruppe in Goethes ingenüöser Beschreibung. Diese entwickelt „die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämtlicher Theile des ganzen Werkes“ aus dem „höchsten Moment“, dem „Punct des Bisses“, dies aber im Unterschied zu Lessing so, dass im Durchgang durch die unterschiedlich davon betroffenen Stellungen und Ausdrucksformen des Vaters und der Söhne der Zeitpunkt zugleich als Zeitfolge, die gesamte Gruppe mithin als „skulpturales Drama“²³ erscheint.

Friedrich Schlegel knüpft zweifach an Goethe an. Zum einen findet auch er die „Anmuth“ des *Laokoon* nicht nur darin, „daß alles Abscheuliche vermieden ist, sondern auch in dem positiven Reiz, welcher die Weichheit der Umrisse über das Ganze ausgießt, und in der Vertheilung des Ausdrucks“;²⁴ aus dem unterschiedlichen Maß, in dem „Schrecken und Schmerz“ den jüngeren, den älteren Sohn und den Vater durchdringen sowie aus den gewählten Größenverhältnissen der Figuren lässt Schlegel „die Harmonie des Ganzen“ hervorgehen. Zum zweiten folgt er Goethe darin, dass er wie dieser die Frage, wie sich die Kunstgesetze, denen der *Laokoon* als Werk der Bildhauerei folgt, zu denen der Poesie verhalten, vom Vergleich der Statuengruppe mit dem Text Vergils – und damit von Lessings *Laokoon* – löst. Demonstrativ knapp hatte Goethe am Ende seines Aufsatzes „nur noch ein Wort über das Verhältnis des Gegenstandes zur Poesie“ angefügt und es als „höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst“ bezeichnet, „wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht“.²⁵ An die Stelle des Vergleichs setzte er die Analyse der *Laokoon*-Erzählung Vergils als „rhetorisches Argument, bei dem eine Übertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann“.²⁶ Die Pointe dieser Auslegung der *Laokoon*-Episode der *Aeneis* als „Mittel zu einem höhern Zwecke“ war der Zweifel, „ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei“.²⁷

22 „Über Laokoon (1797)“, in: *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epoche seines Schaffens*, 32 Bände, Karl Richter (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Herbert Göpfert, Norbert Müller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, Band 4.2., München 1986, S. 73-88, hier S. 74.

23 So das treffende Fazit in Inka Mülder-Bach, „Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Über Laokoon“, in: Inge Baxmann u.a. (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 465-479, hier S. 477. Vgl. auch Martin Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlin, New York 2005, S. 97ff.

24 Friedrich Schlegel, *Lessings Gedanken und Meinungen*, (Anm. 14), S. 58.

25 Vgl. Goethe, *Über Laokoon*, (Anm. 22), S. 87.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 88.

Friedrich Schlegel knüpft an die von Goethe revidierte Fassung der Problemstellung Lessings an. Seine *Einleitung der Lessingschen Kunstuntersuchungen* wird dadurch zur Verabschiedung. Von Vergil ist bei ihm nicht mehr die Rede, die quellenkritisch-antiquarische Frage, „ob der Künstler diesen oder jenen Dichter bei seinen Werken im Sinne gehabt habe“, ersetzt er durch die gattungstheoretische, „ob der Gegenstand zwar nicht von diesem oder jenem einzelnen Dichter, wohl aber von der Poesie überhaupt entlehnt, ob es wirklich ein plastischer oder nicht vielmehr bloß ein poetischer Gegenstand sey“.²⁸ Er findet die Antwort, indem er, die Methode Winckelmanns anwendend, eine Stilgeschichte der antiken Bildhauerei skizziert, um darin dem *Laokoon* seinen Ort zuzuweisen. Darin folgt auf den „großen“, der Natur entgegen gesetzten Stil der „alten Zeiten“ nach dessen Untergang das Bestreben, „nun auch das wirklich Wahre und Natürliche mit höchster Anmuth und Schönheit zu verbinden“. Der damit entstehende Stil, der auf „eine sanfte und gleichsam ruhige Bewegung“ zielt, kommt an jugendlichen Heldenkörpern zur höchsten Entfaltung, hat „die Blüthe gymnastischer Bildung“ zur Voraussetzung und vermeidet sowohl „die gänzliche Unbewegtheit der alten Götterbilder“ wie „das rasche und Heftigre der erhobenen Arbeiten“. Schlegel nennt als ein Beispiel, auf seine Jugend zurückgreifend, den „Sturz eines Athleten in Dresden“, und als zweites den „sogenannten Antinous von Belvedere“, der wie die *Laokoon*-Gruppe nach Paris transferiert worden war. Den *Laokoon* und implizit die Gruppen der *Niobe* und des *farnesischen Stiers*, die Goethe in seinem Aufsatz als Beispiel für „die wenigen pathetischen Darstellungen“ der antiken Skulptur genannt hatte, begreift Schlegel ausdrücklich als Produkte der Stilepoche nach dem Überschreiten des Scheitelpunktes der „vollendeten Schönheiten“:

Was aber war für die Plastik des spätern Styls, nachdem jene ersten und nächsten Gegenstände erschöpft waren, natürlicher, als daß sie nun versuchte, auch da, wo das Leben von Schmerz ergriffen und mit Leiden ringend dargestellt erscheint, gleichwohl die höchste Anmuth zu erreichen?²⁹

In doppelter Weise beantwortet Schlegel die Frage, ob im *Laokoon* ein poetischer Gegenstand gestaltet sei, positiv. Er sieht die Statuengruppe als Beispiel dafür,

daß ein Meister seine Neigung und Wahl gerade auf einen solchen Gegenstand wirft, der mehr dem Gebiete einer andern Kunst als dem der seinigen angehörig, und in ihm einheimisch zu seyn scheint, um auf solche Weise nicht an dem, was das Erste und Natürlichste ist, sondern an dem Schwierigern und Entferntern seine Kraft und seine Tiefe zu offenbaren“.

28 Friedrich Schlegel, *Lessings Gedanken und Meinungen*, (Anm. 14), S. 59.

29 Ebd., S. 60.

Und er begreift den *Laokoon* als Produkt eines Spätstils, der sich, weit über die Sphäre des Reliefs und seiner „Sinnbilderschrift“ hinausgreifend,

in großen würdigen Werken, nicht bloß einzelnen Gestalten, sondern in reichen Gruppen ganze Geschichten und Fabeln darzustellen, gleichwie die Malerei oder die Poesie, und so mit dem Reichthum dieser Künste, selbst in derjenigen, die von Natur die einfachste ist, zu wetteifern?³⁰

Beide Akzentsetzungen lassen den *Laokoon* als Sonder- und Grenzfall der antiken Kunst erscheinen. Weil er ein Werk ist, „das eben so poetisch gedacht, als plastisch vollkommen ausgeführt ist“, ist er „an den äußersten Grenzen der Plastik“ anzusiedeln. In seiner *Nachschrift* zu den Auszügen aus Lessings *Laokoon* entfaltet Schlegel die Polarität der Poesie als schlechthin unbegrenzte und der Bildhauerei als einfache, auf ein kleines Spektrum möglicher Gegenstände eingeschränkter Kunst. Und er bestreitet zugleich, dass der „Unterschied des Successiven und des Coexistenten“, den Lessing in Anknüpfung an Harris dem *Laokoon* zugrunde gelegt hatte, auf die Malerei anwendbar sei. Sein Beitrag zur *Laokoon*-Debatte resümiert die entscheidende argumentative Operation in der Entwicklung der romantischen Kunstlehre: die Isolierung der Bildhauerei von der Malerei, die Lessing gemeinsam als einem Gesetz folgende bildende Künste der Poesie entgegengesetzt hatte:

[G]anz so universell als die Poesie kann die Malerei wohl nicht seyn; doch steht sie ihr offenbar in dieser Eigenschaft am nächsten. Die Meinung, sie eben so beschränken zu wollen, als es für die Plastik vielleicht nothwendig seyn mag, hat nichts für sich, als die so oft nicht blos bei Lessing, sondern auch bei vielen eigentlichen Kunstlehrern, ja wohl gar Künstlern, stillschweigend vorausgesetzte, aber nie zu erweisende Einerleiheit der Malerei und der Plastik.³¹

Es kann an dieser Stelle nicht im Einzelnen dargelegt werden, wie viel diese Revision Lessings der Paragone-Tradition, den Anregungen von Herder und Hemsterhuis sowie der Kunstphilosophie Schellings verdankt. Denn es geht hier weniger um die Genese der Isolierung der Bildhauerei von der Malerei als um die Nachzeichnung der Konsequenzen, die damit innerhalb der romantischen Kunstlehre verbunden sind. Sie beschränken sich nicht auf die oft hervorgehobene anti-klassizistische Erschließung und Propagierung der christlichen Malerei. Denn diese Grundbewegung der romantischen Kunstlehre hat, wie Friedrich Schlegels Fortschreibung von Goethes *Propyläen*-Aufsatz zeigt, einen Revers: die Verpflichtung der Bildhauerei auf einen radikalen Klassizismus, für den schon beim *Laokoon* die Grenzen dieser Kunst erreicht sind. Als Statthalterin der Antike in der Moderne wird die Bildhauerei zur genuin unmodernen Kunst und rückt

30 Ebd.

31 Ebd., S. 63.

dadurch – rhetorisch wie argumentativ – beim Übergang „von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik“³² in eine Schlüsselposition.

Die Bedingung der Möglichkeit für die über die Jahre des *Athenäum* hinausreichende Koexistenz eines Klassizismus, der Winckelmann im Blick auf die antiken Statuen treu bleibt und der Selbstbegründung ästhetischer Modernität im Blick auf Malerei, Musik und Poesie, ist bei Friedrich wie bei August Wilhelm Schlegel die Aufladung der Lehre von den Kunstgattungen mit Geschichtsphilosophie. Zu ihr gehört, dass die frühromantische „Kunstlehre“ die „Antinomie der Antike und Moderne“ nicht lediglich im Anschluss an Winckelmann entfaltet, sondern dessen Werk selbst innerhalb der dadurch begründeten Antinomie reflektiert. Wenn Friedrich Schlegel in seinen *Heften zur Poesie und Literatur* (1796-1801) schreibt: „Winckelmann hatte die historische Anschauung der natürlichen Kunstgeschichte“,³³ so ist darin der Hinweis auf eine Disproportion zwischen der historischen Methode und ihrem Gegenstand enthalten. Denn die antike Kunst (und Poesie) hat keine Geschichte im modernen Sinne. Sie ist „Naturgeschichte“ des Schönen, Zyklus der organischen Entwicklung der Kunst und steht als „Kreislauf“ im Kontrast zum Pfeil, der Progression und Perfektibilität zur „progressiven Universalpoesie“ der Moderne verschmilzt. Darum kann Friedrich Schlegel sowohl an die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ anknüpfen wie in Frage stellen, ob es sich dabei überhaupt um Geschichtsschreibung handelt: „[I]st eine Geschichte der Griechischen bildenden Kunst auch *möglich?* – Winckelmann hat sich diese Frage nie aufgeworfen.“³⁴ Um 1800 aber wird sie, nicht nur bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel, immer wieder aufgeworfen. Schelling schreibt in seiner Abhandlung *Über die Frage, ob eine Philosophie der Erfahrung, insbesondere ob eine Philosophie der Geschichte möglich sei* (1798): „Was nicht progressiv ist, ist kein Objekt der Geschichte“,³⁵ und August Wilhelm Schlegel entwickelt in seinen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804) das Verhältnis von Kunstgeschichte und Kunsttheorie unter der Prämisse, Gegenstand der Geschichte könne „nur dasjenige seyn, worin ein unendlicher Fortschritt Statt findet.“³⁶

Nicht nur, dass die Griechen selbst „keine eigentliche Kunstgeschichte“ hatten, folgt aus ihrer Distanz zum modernen Prinzip der Progression,

32 Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik*, Wolfgang Fietkau (Hrsg.), Frankfurt/Main 1974.

33 Friedrich Schlegel, *Aus den Heften zur Poesie und Literatur*, in: Kritische Schriften und Fragmente, (Anm. 14), Bd. 5, S. 163-268, hier S. 198.

34 Ebd., S. 181.

35 Vgl. Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, (Anm. 32), S. 244.

36 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: KAV I, S. 179-781, hier S. 191.

sondern auch, dass bei ihnen mit der Bildhauerei diejenige Kunst im Zentrum stand, die keine Progression kennt. Früh ist darum Friedrich Schlegels Anspruch, der Winckelmann der griechischen Poesie zu werden und deren „Naturgeschichte“ zu schreiben, mit der Tendenz verknüpft, die Poesie als ideale Kunstgattung der Moderne in Kontrast zur plastischen Kunst der Antike zu setzen:

Die Poesie ist eine universelle Kunst: denn ihr Organ, die Phantasie, ist schon ungleich näher mit der Freiheit verwandt, und unabhängiger von äußerem Einfluss. Poesie und poetischer Geschmack ist daher weit korruptibler wie der plastische, aber auch unendlich perfektibler.³⁷

Diese Gedankenfigur, die schon der Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) entwickelt und die Friedrich Schlegel in seinem skizzierten Beitrag zur *Laokoon*-Debatte wieder aufgreift, verbindet sich in seinen Fragmenten der Jahre um 1800 mit einer ganzen Fülle von Polaritäten: der des Klassischen und Progressiven, der des Musikalischen und des Plastischen, der Universalität und Beschränktheit. In dieser für die deutsche Geistesgeschichte seit dem 18. Jahrhundert charakteristischen, von Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* nachhaltig beförderten Hypertrophie der Polaritäten gehört die Substantivierung von Adjektiven zu den beliebtesten rhetorischen Oppositionen. Sie verbindet das Moderne oder das Romantische mit dem Interessanten, dem Hässlichen, dem Charakteristischen etc. und löst zugleich die Begriffe der Kunstlehre von den spezifischen Kunstgattungen ab. „Das Poetische“ ist das universalisierte Prinzip der Poesie, nicht mehr diese selbst. In Friedrich Schlegels *Laokoon*-Revision wird diese Tendenz zur Universalisierung im Protest gegen den Versuch greifbar, Poesie und Malerei dem Prinzip der Grenzziehung zwischen den Künsten zu unterstellen. Es sei, schreibt er, nicht zu billigen,

wenn eine so umfassende vielseitige Kunst wie die Malerei aus Mißverständnis beschränkt werden soll, oder wenn gar von den Gränzen der Poesie die Rede ist, da es doch eben das Wesen dieser Kunst ist, schlechthin universell zu seyn, nicht so wohl eine bestimmte Gattung und Art der Kunst, als vielmehr der allgemeine Geist, die gemeinschaftliche Weltseele aller.³⁸

Dem entspricht in den Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* August Wilhelm Schlegels Begründung für die Äquivokation der Begriffe „Kunstlehre“ und „Poetik“:

daß es in allen schönen Künsten, außer dem mechanischen (technischen) und über ihm, einen poetischen Theil gebe; d.h. es wird eine freye schaffende Wirk-

37 Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in: Kritische Schriften und Fragmente, (Anm. 14), Bd. I, S. 62-136, hier S. 90.

38 Friedrich Schlegel, *Lessings Gedanken und Meinungen*, (Anm. 14), S. 62.

samkeit der Fantasie (poiesis) in ihnen erkannt. Poesie heißt dann im allgemeinen Sinne das allen Künsten gemeinsame, was sich nur nach der besonderen Sphäre ihrer Darstellungen modificirt.³⁹

Diese synchrone, in konzentrischen Kreisen die gesamte Kunstwelt durchdringende Unbegrenztheit der Poesie wird durch die Antinomie des Antiken und Modernen zur diachronen, geschichtsphilosophisch gefassten Polarität des Plastischen und des Poetischen: „Die ganze class.[ische] [...] [Poesie] hat einen plastisch[en] Ton, die sentimentale einen [...] [musikalischen] und die progressive einen [...] [poetischen].“⁴⁰ Oder, kritisch gewendet: „Die Musik und Malerei als romantische bei den Alten gewiß eben so oft in schiefer Richtung, unrichtiger Mischung wie plastische Künste bei uns. –“⁴¹ In Fragmenten wie diesen wird die Kategorie des Plastischen zu einer Art „Zeitgeist“ der Antike, der alle antiken Künste einfärbt und im „Pittoresken“ oder „progressiv Poetischen“ sein modernes Analogon findet.

In August Wilhelm Schlegels in Jena, Berlin und Wien vorgetragenen Vorlesungszyklen lässt sich die rhetorische Ausgestaltung dieses Grundmotivs verfolgen. Seit den Jenenser *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (1798/99) erfolgt sie unter Berufung auf das in Hemsterhuis' *Lettre sur la Sculpture* (1769) enthaltene Diktum, „daß die Neuern zu sehr Maler in der Skulptur und die Alten in der Malerei zu sehr Künstler (Bildner) wären.“⁴² Schlegels romantische Kunstlehre entfaltet die beiden Seiten dieses Gedankens: dass die Malerei erst in der Entfernung von plastischen Idealen genuine Malerei wird; und dass das Malerischwerden der Plastik kein gangbarer Weg für ihr Überleben in der Moderne ist. Schon in den Jenenser Vorlesungen ist dies mit der an Hemsterhuis wie an Herder anschließenden Verpflichtung der Bildhauerei auf die – allseitig zu betrachtende – einzelne Figur verbunden, der gegenüber bereits die Darstellung von Gruppen als Schritt in Richtung auf das „Pittoreske“ erscheint. In den Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804) wird die Sonderstellung der klassizistisch definierten Bildhauerei vor größerem Publikum als Kern der romantischen Kunstlehre ausführlich begründet. Im Anschluss an Herders *Plastik* (1778) und gegen Lessing trennt er darin die Bestimmung der Grenzen der Plastik und der Lizenzen der Malerei in getrennten Abschnitten voneinander ab und bestimmt die Skulptur im Gegensatz zur Malerei und umgekehrt. Während die Malerei den drei Bestandteilen der Sichtbarkeit – Umriss, Licht und Farbe – durch Zeichnung, Helldunkel und Kolorit Rechnung trage, sei die Skulptur als die

39 KAV I, (Anm. 36), S. 186.

40 Friedrich Schlegel, *Zur Grundlage der Kunstlehre*, Fragment Nr. 231, in: KFSX XVI, S. 104.

41 Ebd., XVI, S. 126.

42 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, in: KAV I, S. 124.

abstraktere, eingeschränktere und einfachere Kunst „nichts als Zeichnung“. Daraus aber folgt: „Es gibt nur Eine Sculptur, aber viele weit aus einander stehende Gattungen der Malerey.“⁴³ So steht der einfachen Sculptur die vielfältige Malerei gegenüber, die aus vielfacher Perspektive betrachtet werden will.

Während Schlegel die Erläuterung der Lizenzen der Malerei in kritischer Auseinandersetzung mit Meyers *Propyläen*-Abhandlung *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* vornimmt, gehen die Abschnitte über die Sculptur konform mit dem Klassizismus der *Propyläen*. Mit Lessing und mit Winckelmann bekräftigt Schlegel die Mäßigungsregel, derzufolge der „Ausdruck bey Darstellung gewaltsamer Handlungen“ das höchste Gesetz dieser Kunst, die Darstellung der „menschlichen Schönheit“⁴⁴ nicht gefährden dürfe. Ausdrücklich ergänzt er Winckelmanns *Laokoon*-Deutung, derzufolge der Ausdruck des Schmerzes durch den Widerstand „einer großen heldenmüthigen Seele“ gemildert werde, durch den Hinweis auf Goethes *Laokoon*-Aufsatz, der „das Mildernde und Anmuthige in der ganzen Behandlung des Sujets und der Wahl des Augenblicks sich zu zeigen bemüht“⁴⁵ und bekräftigt so die Parteinahme für die Weimarer Kunstfreunde, die er in den *Athenäums*-Fragmenten des Jahrgangs 1799 in seiner Polemik gegen die *Laokoon*-Deutung Aloys Hirts demonstriert hatte.⁴⁶

Dass Schlegel ausschließlich an Statuen aus dem Winckelmann-Kanon (Apoll, Laokoon, Niobe) seine restriktiven Bestimmungen der Grenzen der Sculptur erläutert, geschieht aufgrund einer Voraussetzung, die er selbst ausdrücklich benennt: dem Ausschluss der Sculptur aus dem Kreis der genuin modernen Künste:

In allen anderen Künsten giebt es etwas eigentümlich modernes, nur in der Sculptur ist das, was dafür ausgegeben wird, bloße Ausartung, und die neueren Künstler haben, um etwas ächtes, wahrhaft schönes und großes hervorzubringen, durchaus auf der Bahn der Alten gehen müssen: die Antike ist für ihr Studium alles.⁴⁷

Aus dieser Verurteilung der Sculptur zum ewigen Klassizismus entwickelt Schlegel nicht nur seine – Winckelmann aufgreifende und verschärfende – Polemik gegen Bernini, sondern auch die Skepsis gegenüber der Tendenz, „den Geist der eigentümlich modernen Sculptur bey dem Michelangelo zu finden“. Hatte Winckelmann noch geschwankt, ob Michelangelo der „Phidias neuerer Zeiten“ sei – so in der Nachahmungsschrift – oder „die Brücke zu dem verderbten Geschmacke auch in der Bildhauerey angeleget

43 KAV I, (Anm. 36), S. 324.

44 Ebd., S. 290.

45 Ebd., S. 291.

46 Vgl. hierzu Dönike, *Pathos*, (Anm. 23), S. 26ff.

47 KAV I, (Anm. 36), S. 301.

und gebauet“ habe – so in den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* –,⁴⁸ so legt sich Schlegel auf die Skepsis fest,

ob das Streben des Michelangelo allgemeine Norm werden konnte, ob es nicht vielmehr ein seiner Originalität angemessener, bloß für sie eröffneter Privat-Pfad war, da hingegen in der Antike nicht das individuelle Genie dieses oder jenes Meisters, sondern ein allgemeiner Kunstgenius herrscht. Ausgemacht ist es wenigstens, daß der Einfluß, den er gehabt, sich sehr bald ganz ins Manierirte verlor.⁴⁹

Diese Relativierung und Marginalisierung Michelangelos als isolierter Sonderfall innerhalb der modernen Sculptur begründet Schlegel nicht im Blick auf das Werk, mit dem er, wie er zugibt, nur „mittelbar und unvollständig“ vertraut war, sondern durch die in der Antinomie von Antike und Moderne gesetzte Disproportion zwischen Zeitalter und Kunstgattung:

Wir dürfen uns auch über das Nachstehen der Modernen und ihren Mangel an eigenthümlicher Kraft und Richtung in dieser Kunst nicht wundern. Denn wenn wir überhaupt den Geist der gesamten antiken und modernen Kunst durch Zusammenfassung unter das Prinzip einer einzigen Kunstdarstellung charakterisieren wollen, so könnten wir jenen füglich plastisch, diesen pittoresk nennen.⁵⁰

Damit ist die von den konkreten Kunstgattungen abgelöste, rhetorisch effektive Polarität des Plastischen und Pittoresken etabliert, die in August Wilhelm Schlegels Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808) zum festen Bestandteil der *Botschaft der deutschen Romantik an Europa*⁵¹ wird. Im ersten Band der Wiener Vorlesungen folgt Schlegel nicht nur in seinem Anspruch, „die Theorie der dramatischen Kunst mit ihrer Geschichte zu verbinden“,⁵² dem Grundimpuls aus Friedrich Schlegels Schriften zur griechischen Poesie der 1790er Jahre. Er flicht überdies in den Überblick zur Geschichte der griechischen Tragödie Appelle an das Studium der bildenden Kunst der Griechen ein:

Welches ist nun das beste Hülfsmittel, um ohne Kenntniß der Sprache in den Geist der Griechen einzudringen? Ich sage es ohne Bedenken: das Studium der Antike, welches, wo nicht an den Originalen, doch in den überall verbreiteten Abgüssen für jedermann in gewissem Grade zugänglich ist. Die Urbilder der menschlichen Gestalt bedürfen keiner Dollmetschung; ihre erhabne Bedeutung ist unvergänglich, und muß bey allem Wechsel der Zeiten, unter jedem Himmelsstrich wieder erkannt werden.⁵³

So kehrt Friedrich Schlegels Anspruch, ein „Winckelmann der Poesie“ zu werden, in August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen wieder. Hier

48 Ebd., S. 299.

49 KAV I, (Anm. 36), S. 301.

50 Ebd.

51 Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg 1929.

52 Lohner V/1, S. 17.

53 Ebd., S. 44.

wie dort entsteht im Wechselspiel von Besuch in der Antikensammlung und Winckelmann-Lektüre das Bewusstsein der Vorbildlichkeit griechischer Kunst, hier wie dort stellt Winckelmann das Rüstzeug zum Verständnis nicht nur der Statuen, sondern auch der Poesie der Griechen bereit:

Der beste Schlüssel, um uns in dieses Heiligthum des Schönen durch tiefe in sich gesammelte Betrachtung einzuführen, ist unsers unsterblichen Winkelmanns Geschichte der Kunst. [...] Sein Werk handelt zunächst nur von den bildenden Künsten, indessen enthält es bedeutende Winke über die andern Zweige der griechischen Bildung und ist sehr tauglich, auch zum Verständniß ihrer Poesie vorzubereiten.⁵⁴

Ehe Schlegel in der dritten Vorlesung die Ausführungen über die Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie beschließt und in der vierten Vorlesung dazu übergeht, den *Gang der tragischen Kunst bey den Griechen* im Blick auf Aischylos, Sophokles und Euripides darzustellen, schaltet er am Scheitelpunkt zwischen beiden Vorlesungen einen Exkurs ein, der das „Wesen der antiken Tragödie“ durch den Vergleich mit der Skulptur der Griechen erhellen soll: Das „homerische Epos ist in der Poesie was die halberhabene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie was die freystehende Gruppe.“⁵⁵ Die Paraphrase von Winckelmanns Ausdruckslehre und seiner Verpflichtung der Skulptur auf Schönheit, „stille Größe“ und „innewohnende Anmuth“, wird zur Vorschule der Einsicht in die Tragödie, Schlegels eigene Statuenbeschreibungen des *Laokoon* und der *Niobe*-Gruppe sind in erkennbarer Anlehnung an Goethe und die *Propyläen* formuliert. So gehört zur Botschaft der Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels das Bekenntnis zum Klassizismus Winckelmanns.

Es gilt freilich ausschließlich für die Skulptur. Deren ewiger Klassizismus geht als Hintergrundvoraussetzung in die romantische Kunstkritik ein. Darin bleibt die Skulptur auch in der Moderne die Statthalterin des in der Antike herrschenden „Plastischen“, während die aus dessen Grenzen befreite Malerei eigener Maßstäbe bedarf, um Gemäldebeschreibungen zu ermöglichen, die den Statuenbeschreibungen Winckelmanns ebenbürtig sind. Wenn sie das sein wollen, müssen sie die historische Darstellung der Malerei mit der gattungstheoretischen Bestimmung ihres Begriffs verbinden. Eben dies unternimmt Friedrich Schlegel in seinen Gemäldebriefen aus Paris. Schon in der ersten Lieferung knüpft er an seine Charakterisierung Correggios als eines „musikalischen Malers“ eine Übersicht über die Gattungsvermischung in der historisch gegebenen Malerei an:

54 Ebd., S. 44f.

55 Ebd., S. 69.

Wie natürlich ist es an sich, daß der Geist der verschiedenen Künste bei ihrer innigen Verwandtschaft und ursprünglichen Einheit sich oft gegenseitig zu ver-tauschen und zu verwechseln geneigt seyn kann! [...] Giebt es nun musikalische Mahler, giebt es andre, die mehr im Geiste der Plastik oder selbst der Architektur gemahlt haben, so sehe ich nicht warum nicht auch Maler vorzugsweise pittoresk seyn können, so daß der Charakter der Malerei sich in ihnen, statt in das Gebiet anderer Künste auszuschweifen, vielmehr noch inniger zusammendrängte und gleichsam potenzierte.⁵⁶

Die Beschränkung der Malerei auf das genuin Malerische wird hier lediglich als Komplementärphänomen zu ihrer Entgrenzung aus dem Geist anderer Künste eingeführt. Im *Nachtrag italienischer Gemälde*, in dem Schlegel die Grundsätze seiner Kunstkritik darlegt, wird sie zur Norm, aus deren Perspektive die musikalische Malerei als „genialischer Irrthum“ ebenso abgewiesen wird wie „die jetzt herrschende Tendenz, Plastik und Mahlerey völlig für eins zu halten“. Wie stets in der *Europa* zielt die Abweisung des Plastischen in der modernen Malerei auf den „Unsinn der neuesten französischen Schule“, also der Schule Jacques Louis Davids, gegen die Friedrich Schlegel in seinem antifranzösisch ausgerichteten Dreieck die altdeutsche Malerei und die ältere italienische Malerei setzt.⁵⁷ Seine im *Nachtrag italienischer Gemälde* entwickelten Grundsätze beglaubigen den nicht von ihm selbst verfassten Artikel *Ueber die Kunst-Ausstellung des Jahres XI* im ersten Band der Zeitschrift. Darin wird Jacques-Louis David einer zum Teil vernichtenden Kritik unterzogen, in deren Zenrum der *Raub der Sabinerinnen* als ein Bild steht, „das schlecht von Farbe, aus Figuren etruskischer Vasen, alten und modernen Gemälden, und gipsenen Menschen erschaffen ist“.⁵⁸ Durch die Kombination des Mangels an Einbildungskraft und der mechanisch-äußerlichen Kopie der Köpfe und Stellungen antiker Statuen erscheint David als Inbegriff der falschen Tendenz zum Plastischen in der modernen Malerei:

Alle Köpfe des Bildes einige wenige ausgenommen, von Raphael entwendet, sind getreue Kopien nach Gypsbüsten, sogar die Haare hat der Künstler nicht anders behandelt, ebenso steinern sind die Locken gemalt.

56 *Europa*, (Anm. 11), S.119f. Vgl. zur Grundanlage von Schlegels Text und zu seinem Bezug auf die Hängungen im Louvre den vorzüglichen Aufsatz von Hubert Locher, „Construction des Ganzen“. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum“, in: Johannes Grave u.a. (Hrsg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen 2007, S. 99-131.

57 Erhellend zum antifranzösischen Impuls in Friedrich Schlegels Pariser Schriften: Günter Oesterle, „Friedrich Schlegel in Paris“, in: Gonthier-Louis Fink (Hrsg.), *Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution*, Strasbourg 1989, S. 163-179.

58 *Europa*, (Anm. 11), S. 103.

Die Forderung, die Malerei solle nichts sein als Malerei, beerbt die Formalstruktur der klassizistischen Grenzziehung zwischen den Künsten und integriert sie in die romantische Kunstlehre. Dabei avanciert die Kategorie des Plastischen zur Abgrenzungschiffre, die den retrospektiven, an die antiken Statuen gebundenen Klassizismus mit der Polemik gegen den aktuellen Klassizismus in der Malerei verbindet. Zugleich erhält die aktuelle Bildhauerei einen prekären Status: Sie steht auch dort, wo sie den antiken Vorbildern nacheifert, unter dem Grundsatzverdacht, nicht klassizistisch genug zu sein. Denn sie muss den „pittoresken“ Geist des Zeitalters, dem sie entstammt, verleugnen, will sie die strengen Gesetze ihrer Kunstgattung nicht verletzen. In August Wilhelm Schlegels *Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler* (1805) wird dieses Grundmuster greifbar. Schlegel knüpft darin ausdrücklich an das Gemeinschaftsunternehmen der Weimarer Kunstfreunde, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805), an und hält den darin enthaltenen *Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts* Johann Heinrich Meyers für einen Text Goethes. Sein Hauptgegenstand sind die jüngeren, in Rom entstandenen Werke des Bildhauers Antonio Canova. Schlegel weiß um dessen Anspruch, im Wettstreit mit der Antike Statuen zu schaffen, die den Vorbildern mindestens ebenbürtig sind. Der Papst hatte Canovas *Perseus* angekauft und im vatikanischen Pio-Clementino an eben jenem Ort aufstellen lassen, an dem der von den Franzosen abtransportierte Apoll gestanden hatte. Damit hatte er offiziell die selbstbewusste Geste Canovas ratifiziert, der in seinem Atelier eine Replik des Apoll vom Belvedere an die Seite seines *Perseus* gestellt hatte. Die Platzierung des *Perseus* an der vom Apoll hinterlassenen Leerstelle symbolisierte „die Überwindung der Antike durch den modernen Bildhauer Canova und die Selbstbehauptung eines im Papst gipfelnden italienischen Nationalbewußtseins“. ⁵⁹ Schlegel geht an Canovas *Perseus*, „der im Pio-Clementinischen Museum in der Nische des Apollo vom Belvedere aufgestellt ist“, in einem lapidaren Nebensatz vorbei und fertigt ihn als „kalt und fade“ ab. ⁶⁰ Wenn er bei Canova einen „Widerstreit zwischen seiner natürlichen Neigung und dem durch den Anblick der Antike erregten Wetteifer“ diagnostiziert und diese natürliche Neigung als „Abweg des Sentimentalen“ ⁶¹ bestimmt, ist unschwer zu erkennen, dass er der

59 Vgl. die zum kunsthistorischen und politischen Kontext unverzichtbare Arbeit von Johannes Myssok, *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg 2007, S. 206.

60 August Wilhelm Schlegel, *Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler*, in: Böcking IX, S. 231-266, hier S. 236.

61 Ebd., S. 237.

Canova-Kritik Carl Ludwig Fernows folgt. ⁶² Um ihn handelt es sich, wenn Schlegel schreibt: „[I]ch habe einen vortrefflichen Alterthumskenner sagen hören, Canovas Manier sei bei aller anscheinenden Ähnlichkeit weiter vom Stil der Antike entfernt, als die Manier des Bernini.“ ⁶³ Im Mittelpunkt von Schlegels Canova-Kritik stehen das Tonmodell zur Monumentalgruppe *Theseus, der einen Zentauren erlegt*, der kolossale *Napoleon als Mars* sowie die Figuren für das Grabmal der Erzherzogin Christina von Österreich. Damit rückt jene Seite Canovas in den Vordergrund, die seiner Festlegung auf das Gefällige und Sentimentale gerade widerspricht: der Anspruch, im „großen Stil“, im „genere forte“ mit der Antike zu wetteifern. Diesen Anspruch weist Schlegel ab, ohne sich ihm zu stellen, was leicht möglich gewesen wäre: denn der Kopf des aussichtslos dem Tod entgegensehenden Kentauren ist dem des *Laokoon* nachgebildet. ⁶⁴ An die Stelle eines materialen Vergleiches von antiker und moderner Bildhauerei aber setzt Schlegel den polemischen, nicht zuletzt kulturpolitisch motivierten Vergleich zwischen Canova und dem jungen Thorwaldsen, in dem sich die „Unterscheidung zwischen einem nordisch-heroischen und einem romanisch-gefälligen Klassizismus“ ankündigt. ⁶⁵

Die kunstphilosophische Gattungspoetik der Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* greift Schlegel dabei auf und führt Thorwaldsen als Repräsentanten jener Spielart der modernen Bildhauerei ein, die dadurch gerechtfertigt ist, dass sie darauf verzichtet, dem Geist ihres eigenen Zeitalters Tribut zu zollen:

Wäre eine eigenthümlich moderne, und dennoch, ächte Bildhauerei möglich, so hätten die Florentiner sie gewiß erfunden, deren Schule, von Donatello und Ghiberti an, die vortrefflichsten Bildner in Erz und Stein aufzuweisen hat. Allein da selbst das, was Michel Angelo geleistet, nur persönliche Ausnahme geblieben ist, und keine neue Bahn gebrochen hat: so wird wohl jeder künftige Versuch nur von Neuem darthun, daß hier kein anderer Weg übrig bleibt, als sich ganz an die Alten in der Wahl der Gegenstände sowohl, als in dem Geist der Behandlung anzuschließen, und auf ihrem eigenen Boden mit ihnen zu wetteifern. ⁶⁶

62 Hierzu und zum Umstand, dass Fernow seinerseits Auszüge aus Schlegels römischem Schreiben in sein Buch *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* (Zürich 1806) übernommen hat: Vgl. Dönike, *Pathos* (Anm. 23), S. 340ff., bes. S. 357.

63 Böcking IX, (Anm. 60), S. 238.

64 Vgl. Dönike, *Pathos* (Anm. 23), S. 361.

65 Ebd., S. 357.

66 Böcking IX, (Anm. 60), S. 239.