

Christa Bürger

Peter Bürger

Luziferische Kunst

Wallstein

Christa und Peter Bürger
Luziferische Kunst

Christa und Peter Bürger
Luziferische Kunst



WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

»Konzentration und Expansion« von Peter Bürger erschien in:
Sinn und Form, Heft 2, 2017.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
ISBN (Print) 978-3-8353-5472-2
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8539-9

Inhalt

Peter Bürger:	
Vorreden	9

MENSCHEN BILDEN

Christa Bürger:	
Transzendenz der Verzweiflung	
Über den Autor des <i>Doktor Faustus</i>	29

Christa Bürger:	
Die durch die Himmel hallende Vergebung	
Hans Henny Jahnn's <i>Fluss ohne Ufer</i>	35

Christa Bürger:	
Das gekreuzigte Kind	
Hugo Balls Gedanken zur Kunst	45

Christa Bürger:	
Das Entstehen der Gestalt aus dem Wort	
Thomas Hettches <i>Pfaueninsel</i>	50

Christa Bürger:	
<i>Menschen bilden, es ist die einzige Art, Gott zu sein</i>	62

DAS LIEBESVERBOT

Peter Bürger:	
Die Unwirklichkeit des Dichters und die Wirklichkeit des Werks im Briefwechsel Rilkes mit Lou Andreas-Salomé	73

Peter Bürger:		
	<i>Heillos nach außen gekehrt</i>	
	Eine Theorie des Mimetischen nach Rilke	86
Christa Bürger:		
	Goethes Dämon	
	Der Eros des Werks	98
Christa Bürger:		
	Die Eindichtung Helenas	111
Peter Bürger:		
	Konzentration und Expansion	
	Goethe über das Schöpferische	118
Peter Bürger:		
	Jacobis <i>Allwill</i>	130
Christa Bürger:		
	Entsagung als ästhetische Kategorie	134

DER GERICHTSTAG DES ERZÄHLERS

Christa Bürger:		
	Die zwiespältige Macht der Bilder	
	E.T.A. Hoffmanns <i>Elixiere des Teufels</i>	145
Christa Bürger:		
	Raabes <i>Stopfkuchen</i>	
	Der Gerichtstag des Erzählers	157
Christa Bürger:		
	Heilige Usurpationen	
	Pierre Michons <i>Kleine Leben</i>	166

Peter Bürger:	
Der eigenartige Theophanie-Charakter der Kunst	
Eine ungeschriebene Theorie von Georg Lukács . . .	177
Christa Bürger:	
Nachwort	189
Anmerkungen	201

Weißes Elfenbein schnitzte Pygmalion mit
Glücklicher Kunst und gab ihm
Eine Gestalt, wie sie nie ein
Geborenes Weib kann haben.
So verbarg sein Können die Kunst.

Ovid

Peter Bürger

Vorreden

Der Schatten des toten Gottes

In einem Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* erzählt Nietzsche die Geschichte vom »tollen Menschen«. Die Form der Erzählung ermöglicht es ihm, unterschiedliche Perspektiven gegenüber einem schwer vorstellbaren Geschehen sichtbar zu machen. Der »tolle Mensch«, der am hellichten Tage auf dem Markt eine Laterne anzündet, um Gott zu suchen, verkündet: »Wir haben ihn getötet, – ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder«. ¹ So redet der »tolle Mensch« und wird von den Umstehenden, die nicht an Gott glauben, verlacht. Sie sind sich ihres Unglaubens sicher und gehen ihren Geschäften nach. Der »tolle Mensch« aber hat einen Begriff von dem »ungeheuren Ereignis« und erkennt, dass dieses noch nicht angekommen ist in seiner Zeit.

Auf den ersten Blick scheint Nietzsches Rede vom Mord an Gott ein augenblicksgebundenes Ereignis zu evozieren, doch das trifft nicht zu. Denn der »tolle Mensch« weiß: »Diess ungeheure Ereignis ist noch unterwegs und wandert«. In Nietzsches Text treten zwei Weisen, den »Tod Gottes« zu erleben, einander gegenüber: eine pathetische, die darin ein Ereignis sieht, das in seiner Ungeheuerlichkeit noch lange nicht erfasst ist, und eine, die sich vielleicht am ehesten als ein Schulterzucken charakterisieren lässt. Mit dem Satz »Gott ist tot« meint Nietzsche also keineswegs die selbstverständlich gewordene Glaubenslosigkeit, die er vielmehr in *Jenseits von Gut und Böse* verspotten wird, sondern ein Geschehen, das die Fassungskraft des Menschen übersteigt, die Umwertung aller Werte.

In einem anderen Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* fügt Nietzsche dem Gesagten noch einen weiteren Aspekt hinzu: »Gott ist todt: aber so wie die Art der Menschen ist, wird es vielleicht noch Jahrtausende lang Höhlen geben, in denen man seinen Schatten zeigt. – Und wir – wir müssen auch noch seinen Schatten besiegen!« (KS 3,467) Auch hier hebt er darauf ab, dass der Tod Gottes kein datierbares Ereignis ist, sondern ein lange Zeiträume überspannendes Geschehen; aber jetzt deutet er dieses als Befreiung. Und er lässt keinen Zweifel daran, dass dieser Befreiungskampf zum Abschluss gebracht werden muss: »Wir müssen auch noch seinen Schatten besiegen!«

Können wir den Kampf Nietzsches gegen den christlichen Gott heute überhaupt noch verstehen? Leben wir nicht vielmehr in einer Welt, in der auch der Schatten des toten Gottes mehr und mehr verblasst? Und stellt dieses Verblasen für uns nicht alles andere dar als eine Befreiung, nämlich eine Verarmung? Muss es uns nicht darum gehen, Spuren des Metaphysischen dort zu erhalten, wo wir sie finden? Aber wo finden wir diese Spuren? – Eine mögliche Antwort könnte lauten: in der Kunst.² Freilich nicht in allem, was heute als Kunst gilt. Nur in einer Kunst, die das Äußerste von sich verlangt, begegnet uns die dunkle Seite Gottes. Denn im großen Kunstwerk haben wir ein vom Menschen geschaffenes Absolutes vor uns, womit der Künstler sich als Schöpfer setzt und derart mit Gott in Konkurrenz tritt.

In *Jenseits von Gut und Böse* imaginiert Nietzsche eine Welt ohne Gott – freilich im Konditional: »Gesetzt, dass nichts Anderes als real ›gegeben‹ ist als unsere Welt der Begierden und Leidenschaften«. Und er fasst seine Überlegungen in dem Satz zusammen: »Die Welt von innen gesehen [...] – sie wäre eben ›Wille zur Macht‹ und nichts außerdem« (KS 5,54f.). Doch kaum hat er den Satz niedergeschrieben, fällt er sich gleich zweimal ins Wort: »Wie? Heisst das nicht, populär geredet: Gott ist widerlegt, der Teufel aber nicht –? Im Gegentheil! Im Gegentheil, meine Freunde! Und, zum Teufel auch, wer zwingt euch, populär zu reden!« (KS 5,56)

Das ist eine seltsame Stelle. Nietzsche entlarvt seine Phi-

losophie des Willens zur Macht als luziferisch; nimmt seine Aussage aber sogleich wieder zurück, ohne ein Argument dafür anzugeben. In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* hatte er noch unumwunden eingestanden: »Er [der Teufel] ist in allen historischen Mächten die eigentliche Macht, und dabei wird es im Wesentlichen bleiben« (KS 1,321). Noch in *Jenseits von Gut und Böse* nennt er den Teufel den »ältesten Freund der Erkenntnis« (KS 5,95). Warum lehnt er es gleichwohl ab, seine Philosophie unter die Ägide des Teufels zu stellen? – Weil er damit sein Ziel, die Umwertung aller Werte, verfehlen würde, weil er sich damit noch im alten christlichen System befände, in dem der Teufel auf Gott bezogen ist. Erst in den Spätschriften verschmelzen ihm Gott und Teufel zu einer Person. Im *Antichrist* verabschiedet er beide als »Ausgeburten der *décadence*«, der Zeit, wo »der Wille zur Macht niedergeht« (KS 6,183). Und im *Ecce homo* lässt er Gott in Gestalt der Schlange Eva verführen.

Nietzsche musste auch noch den Teufel töten, um den Willen zur Macht als Zentrum eines neuen Glaubens zu etablieren, des Glaubens an die »Willens-Wirkung«, der die neue Ordnung begründen sollte. Leicht war das für ihn nicht, denn er hatte große Sympathien für den »ältesten Freund der Erkenntnis«. Und wenigstens einen Augenblick hat er bei der Niederschrift von *Jenseits von Gut und Böse* seine Philosophie unter das Banner Luzifers gestellt, den wir im doppelten Sinn als den Schatten Gottes verstehen können. Einen Augenblick hat er den Gedanken gedacht, der Teufel habe den Tod Gottes überlebt. Aber er hat ihn verworfen. Wir dagegen haben gute Gründe, ihm darin nicht zu folgen. Denn nach dem Tode Gottes steht der Teufel uns dafür ein, dass es noch Transzendenz gibt. Wenn Kunst nur auf Grund ihres metaphysischen Wesens überleben kann, dann muss sie nach dem Tode Gottes luziferische Kunst werden.

Nietzsche konnte nur deshalb so rückhaltlos gegen die Transzendenz kämpfen, weil eine Welt ohne Transzendenz für ihn im Grund undenkbar war. Wer wie er das Gebet »eine beständige Bereitschaft für das ›Kommen Gottes‹« nennt (KS 5,75), der ist, wie Lou Andreas-Salomé zu Recht bemerkt

hat, ein zutiefst religiöser Mensch.³ Wir leben in einer Welt ohne Transzendenz und kennen ihre Leere. Deshalb müssen wir versuchen, jede Spur von Transzendenz zu erhalten – in dem Bilde Nietzsches gesprochen: uns über den Schatten des toten Gottes zu beugen, der uns entgegentritt in der luziferischen Kunst. Was wir darunter verstehen, werden die folgenden Essays zeigen, die auch dort davon handeln, wo der Begriff nicht fällt.

Das Leben der Bilder

Wir leben in einer Epoche der Entgrenzungen und beginnen erst zu ahnen, was das für unsere Kultur bedeutet. Inzwischen hat die Auslöschung von Differenzen die Ebene des Naturgegebenen erreicht. Infragegestellt wird gerade die Geschlechterdifferenz. Auch die Kunst kennt heute keine Grenzen mehr. Alles, was uns im Alltag begegnet, kann Kunst sein, wenn es mit diesem Anspruch verbunden wird oder im Raum der Kunst auftritt. Die Vereinigung von Kunst und Leben, die die historischen Avantgardebewegungen herbeizuführen suchten, scheint heute realisiert. Doch es scheint nur so. Die Avantgarde wollte nicht die Kunst in das Leben integrieren, das wir immer noch führen, sie wollte von der Kunst aus dieses Leben revolutionieren. Die Ästhetisierung des Alltags ist nicht die Verwirklichung, sondern die Verkehrung des avantgardistischen Projekts. Dieses beruht gerade auf einer großartigen Überschätzung der Kraft und d.h. vor allem der Eigenart der Kunst. Die Transgression, um die es der Avantgarde ging, setzt die Geltung von Grenzen voraus. Sie ist das Gegenteil der trüben Vermischung von allem und jedem, die wir heute erleben.

Für die Literatur hat sich nun als Begriff, der die Unterscheidung von anderen schriftlichen Erzeugnissen sichern soll, der des Fiktionalen behauptet. Ein irreführender Begriff. Ihm zufolge ist Literatur Fiktion, ein Erdichtetes, Imaginäres, dem die Wirklichkeit als etwas Festes, Handgreifliches entgegengesetzt wird. Nun ist aber dieser im Begriff der Fiktion mitgeschleppte Wirklichkeitsbegriff unterkomplex, weil er von Gegenständen

und nicht von Beziehungen her gedacht ist. Die Wirklichkeit, in der wir Menschen leben, besteht aber keineswegs nur aus festen Objekten und überprüfbar Sachverhalten, sie besteht – und das keineswegs erst seit der Erfindung von Derivaten und sogenannten strukturierten Finanzprodukten – aus Einschätzungen, Zukunftsprognosen, Überzeugungen und Gefühlen. Mit anderen Worten: aus Fiktionen, die unser Handeln in einem kaum zu überschätzenden Maße bestimmen. Ja, man kann von der Welt, in der wir leben, geradezu sagen, dass sie vor allem von Fiktionen gelenkt wird. Es erscheint daher wenig sinnvoll, den Begriff der Fiktion zu verwenden, um die Eigenart von Literatur zu bestimmen. Diese Situation verlangt eine erneute Anstrengung, die darauf abzielt, herauszufinden, was Kunst oder Literatur in unserer Gegenwart sein kann.

Dabei stößt man sogleich auf die Schwierigkeit, diese Gegenwart zu verstehen. Für die einen leben wir im nachmetaphysischen Zeitalter. Der Tod Gottes wäre dann ein Ereignis, das ein für allemal hinter uns läge: wo Gott war, ist jetzt nichts. Nietzsche, dem wir die pathetische Metapher verdanken, hat das anders gesehen. Er spricht vom »Schatten des toten Gottes«, der noch Jahrtausende überdauern könne. Zwar hat Nietzsche selbst auch noch diesen Schatten besiegen wollen; aber nach den schrecklichen Erfahrungen des ganz im Zeichen des Willens zur Macht stehenden vorausgegangenen Jahrhunderts besteht kein Grund, diesen selbstzerstörerischen Gedanken zu übernehmen. Im Gegenteil, wir tun besser daran, uns an den Schatten zu klammern.

Wie hat man sich den Schatten vorzustellen? Als Schatten – als die dunkle Seite Gottes, mit der wir umgehen, auch wenn wir nicht mehr an Gott glauben. Könnte es sein, dass wir in Luzifer den letzten Bezug zum Metaphysischen haben? Trotz Heines Klage? »Gestorben ist der Herrgott oben und unten ist der Teufel tot.« Wenn wir in der Kunst die dunkle Seite Gottes erkennen können, so werden wir ihren Spuren zuerst in der Bibel begegnen, in dem Bilderverbot, das sich im Alten wie im Neuen Testament findet. Es richtet sich, wie zu erwarten, gegen die kultische Verehrung des Bildes. Das gegen die vom

Menschen geschaffenen Bildwerke erhobene Argument lautet, sie seien leblos, tote Materie und mithin Trug.

In der *Weisheit Salomonis* wird aber bereits ein Versuch unternommen, das Entstehen von Bildern historisch zu erklären. Der Anlass für das Werkschaffen wäre demzufolge die Trauer über den Tod eines geliebten Menschen und das daraus entspringende Verlangen, den Abwesenden als Anwesenden anschauen zu können. Das Bild wäre also die Antwort auf die Unfähigkeit, den Tod auszuhalten, auf dessen Unwiderrufflichkeit die Bibel unerbittlich besteht.

Nun wird aber in der Renaissance, der Epoche, in der unsere Vorstellung von Kunst zu entstehen beginnt, gerade die Lebendigkeit zum wesentlichen Merkmal des gelungenen Kunstwerks erhoben. Vasari wird nicht müde, die Lebendigkeit der von ihm beschriebenen Kunstwerke zu preisen. Die Kunst setzt sich das zum Ziel, was zu erreichen nach biblischer Vorstellung dem Menschen verwehrt ist: die Erscheinung des lebendigen Wesens hervorzubringen. Das Blasphemische dieses Ziels scheint den Künstlern und Kunsttheoretikern der Renaissance nicht bewusst zu sein.

Was aber ist das Kunstwerk, wenn es nicht tote Materie, nicht Fiktion ist? Vielleicht können wir den Zugang dazu am ehesten gewinnen, wenn wir uns an Aussagen von Künstlern halten. Was sagt Goethe, wenn er in einem Brief schreibt, er »habe mit einem gewaltsamen Anlauf die Helena endlich zum übereinstimmenden Leben gebracht«? Was Rilke, wenn er an Lou Andreas-Salomé schreibt: »Plötzlich im Vor-Sturm [...] schrieb ich, machte das Pferd«? Was Thomas Mann, wenn er in der *Entstehung des Doktor Faustus* die Weise, wie er die Gestalt des Übersetzers Rüdiger Schildknapp einem lebendigen Modell nachgebildet hat, als Mord bezeichnet? Die angeführten Stellen beleuchten unterschiedliche Aspekte des schöpferischen Prozesses. Goethe und Rilke betonen, dass ihr Tun ein Wirklichmachen ist, das nicht ohne Gewalt vonstatten geht. Thomas Mann gibt sich Rechenschaft davon, was es bedeutet, jemanden zum Modell einer literarischen Gestalt zu machen. Goethe hat die mythische Gestalt der Helena in der Gegenwart zur realen Erscheinung gebracht, nachdem er jahrzehntelang mit ihr um-

gegangen ist. Rilke schreibt, er habe den Schimmel, den er einst mit Lou auf einer Wolga-Wiese gesehen hat, »gemacht«, den zeitlichen Abstand, der ihn von dem Russland-Erlebnis trennt, gleichsam verdampfend in der Intensität des schöpferischen Augenblicks, die noch in den Zeilen des Briefs nachzittert. »Was ist Zeit! Wann ist Gegenwart?« Und wenn Thomas Mann vom Mord am Urbild der Gestalt Schwerdtfegers spricht, dann bekennt er eine Schuld. Denn wie immer auch der Künstler, es umschaffend, sein Modell verwandelt, dieses sieht sich im Bild fixiert, als wäre es schon gestorben. Dass ein anderer ein Bild von dir macht und du dich in dessen Werk siehst, ein für allemal festgehalten, so und nicht anders, in eine Form gebannt, aus der du nicht mehr herauskannst, das ist eine uralte Geschichte: die Geschichte des Odysseus, der bei den Phäaken erlebt, wie der Sänger Demodokos seine Taten besingt, und dabei in Tränen ausbricht. Es ist zugleich die Geschichte des Künstlers, der wie Demodokos unschuldig schuldig wird, weil er gelebtes Leben zur Bildwirklichkeit macht.

Die Ikonoklasten im Bilderstreit des 16. Jahrhunderts ahnen etwas vom Geheimnis der Bilder, ihrem Leben als Erscheinung. Denn die Erscheinung ist weder Trug, Fiktion noch die Realität dessen, der in ihr erscheint, sondern eine Wirklichkeit eigener Ordnung.

Die Selbstermächtigung des modernen Künstlers

Georg Lukács konnte in der *Theorie des Romans* noch umstandslos von »der Sphäre des einzig wesentlichen, des metaphysischen Seins« sprechen und Sätze schreiben wie: »Es gibt eine wesenhafte Bestrebung der Seele, der es nur um das Wesenhafte zu tun ist.«⁴ Wir dagegen scheuen uns, solche Sätze niederzuschreiben, weil wir uns nicht mehr sicher sind, ob das, was sie aufrufen, uns noch erreichbar ist. Die Sachlichkeit, die wir uns zurechnen, ist aber keineswegs nur ein Gewinn, wird sie doch von einem unbestimmten Gefühl des Verlusts begleitet. Das pragmatisch gewordene Dasein erfährt sich mit einem Mal als leer.

Wenn die Macht der Vereinigung aus dem Leben der Menschen verschwindet und die Gegensätze ihre lebendige Beziehung und Wechselwirkung verloren haben und Selbständigkeit gewinnen, entsteht das Bedürfnis der Philosophie.⁵

Hegel umreißt zu Anfang seiner *Differenz*-Schrift die geschichtsphilosophische Situation am Ende der Aufklärung. Jahrhundertlang hat die christliche Religion die Menschen Europas über alle Gegensätze hinweg vereint (sie freilich auch getrennt); die Aufklärung hat die Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens als vom Menschen geschaffene erkennbar gemacht. Dadurch haben die Gegensätze Selbständigkeit gewonnen. Mensch und Natur sind nicht mehr komplementäre Teile der Schöpfung Gottes, sondern treten einander gegenüber als jeweils selbständig Gegebenes. Das von Hegel konstatierte Bedürfnis nach Philosophie ist nichts anderes als das Verlangen nach der Wiederherstellung der verlorenen Einheit. Die Philosophie übernimmt die Aufgabe der Religion.

Dass die gegenwärtige Situation, geschichtsphilosophisch betrachtet, nicht mehr die von Hegel ist, zeigt sich daran, dass das Bedürfnis nach Philosophie sich nicht einstellen will. Wir nehmen die Entzweiung als ein Gegebenes hin (sowohl die zwischen dem Einzelnen und der Welt, in der er lebt, als auch die zwischen den Menschen), genauer: als »das absolute Fixieren der Entzweiung« (ebd.). Denn Hegel unterscheidet zwischen der »notwendigen« Entzweiung, die »ein Faktor des Lebens« ist (HW 2,21) und dem »absoluten Fixieren« derselben. Das Auseinandertreten in Gegensätze ist die Weise, wie sich das Leben vollzieht; dabei stehen diese zueinander in lebendiger Beziehung. Wo diese Wechselwirkung ausbleibt, tritt eine Art Erstarrung ein. Die lebendige Beziehung zwischen den Gegensätzen wird man sich als ihren Bezug zur Totalität denken müssen. Es bedarf also der Vereinigung, damit die Gegensätze nicht in ein Verhältnis der Erstarrung zueinander geraten. Das Bedürfnis danach, das Hegel noch selbstverständlich unterstellt, lässt sich heute nicht mehr ausmachen. Es müsste demnach darum gehen, es wiederzuerwecken, ein ganz unhegelianischer

Gedanke, denn für Hegel ist die Erfahrung des Göttlichen dem philosophischen Erkennen immanent (HW 11, 261 f.).

Trotzdem gibt es in der Differenz-Schrift eine Stelle, die eine vom Verstandesdenken ausgehende Bewegung zur Einheit andeutet und dabei den Gedanken aufblitzen lässt, Luzifer könnte, nicht für Hegel, der dessen nicht bedarf, wohl aber für uns sich als Bote des Metaphysischen erweisen. Könnte es nicht sein, dass Luzifer unser letzter Zugang zu jener Macht der Vereinigung ist, deren Abwesenheit wir nicht einmal mehr als Mangel empfinden? Dann ließe sich vielleicht auf seinen Spuren ein Weg finden zu dem, was Hegel die »höchste Lebendigkeit« nennt. Hegel hat diese Möglichkeit gesehen, sie freilich als widervernünftig verworfen.

Der Verstand ahmt die Vernunft im absoluten Setzen nach und gibt sich durch diese Form selbst den Schein der Vernunft, wengleich die Gesetzten an sich Entgegengesetzte, also Endliche sind; er tut dies mit soviel größerem Schein, wenn er das vernünftige Negieren in ein Produkt verwandelt und fixiert. (HW 2, 21)

Der Satz ist merkwürdig, denn Hegel überträgt hier die theologische Formel, Satan sei der Affe Gottes, ahme dessen Werk nach, auf das Verhältnis von Verstand und Vernunft. Und er charakterisiert den Verstand, insofern dieser nicht nur Gegensätze setzt, sondern sie auch aufzuheben sucht, als luziferisch. Das »absolute Setzen« der Vernunft ist eines, in dem der Gegenbegriff aufgehoben ist, wie das Endliche im Unendlichen. Der Verstand kann dieses absolute Setzen aber nur nachahmen, da er zugleich den Gegensatz festhält, also die Aufhebung letztlich nicht leistet.

Da auch hoch spekulative Sätze bei Hegel auf einen konkreten Sachverhalt verweisen, liegt die Frage nahe: Wo geschieht ein solches Aufheben der Gegensätze durch den Verstand, das Hegel als Schein-Aufhebung kritisieren kann, weil die Gegensätze letztlich doch als Entgegengesetzte bestehen bleiben? Die Antwort lautet: in der romantischen Ironie Friedrich Schlegels.⁶ – Wie Shakespeares Hamlet, in dem er sich spiegelt, leidet

der Frühromantiker an seiner Trennung von der Welt und den Menschen und sucht diese mit rastloser Verstandestätigkeit zu überwinden. Die zerstückelte Welt und das eigene zerrissene Ich werden ihm zu Gegenständen seines Bewusstseins, das, diese mit einem Blick umfassend, die Spaltung zwischen ihnen aufhebt – aber nur in der flüchtigen Reflexion, die nichts festzuhalten vermag.

Auch Schlegel bestimmt die Moderne als Entzweiung: »Die gänzliche Trennung und Vereinzelung der menschlichen Kräfte, welche doch nur in freier Vereinigung gesund bleiben können, ist die eigentliche Erbsünde der modernen Bildung«.7 Aber die medizinische und religiöse Metaphorik, in die er seine Charakteristik der Moderne kleidet, deutet bereits einen anderen Geist als den Hegels an. Das Verfahren, mit dem er die Rettung des Zeitalters angeht, ist denn auch ein anderes als die Dialektik Hegels, die Aufhebung als Fortschreiten über Gegensätze fasst. Schlegel dagegen geht vom romantischen Subjekt aus und kehrt dessen Leiden an der Trennung von der Welt und den anderen um in die Fähigkeit, sich selbst in eine Position unangreifbarer Überlegenheit zu versetzen.

Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade. (KS, 13)

Das romantische Ich entkommt der Entfremdung, indem es sich selber spaltet in einen freien Willen und ein Instrument, das von diesem bestimmt wird. So vermag es die Perspektive zu wählen, in der das Dasein erträglich wird. Aber dieses Resultat ist abhängig von der Selbstsetzung des Ichs als eines absolut freien Willens. Aufgrund dieser Selbstbestimmung vermag Friedrich Schlegel die Französische Revolution »als das größte und merkwürdigste Phänomen der Staatengeschichte« zu betrachten, aber ebenso »als die furchtbarste Grotteske des Zeitalters« (KS, 82). Äußerungen wie diese mag Hegel später zum Anlass genommen haben, um Schlegel Unernst vorzuwerfen:

»Die Ironie ist das Spiel mit allem; dieser Subjektivität ist es mit nichts mehr Ernst, sie macht Ernst, vernichtet ihn aber wieder und kann alles in Schein verwandeln« (HW 18,460).

Es kann hier nicht darum gehen, das Hegel'sche Verdikt zu wiederholen, sondern vielmehr zu verstehen, dass hier die Subjektivität des modernen Ichs ein paradoxes Mittel der Selbststrettung erfindet, indem es seine Ohnmacht als Allmacht umdeutet. Aus der Perspektive Hegels ist diese Verkehrung luziferisch. Schlegel selbst hat durchaus seine Freude daran, sich in der Gesellschaft Satans zu wissen, von dem er in einem Athenäums-Fragment sagt: »Er muss also wohl auch sein Gutes haben, und wenn sein Charakter in der unbedingten Willkürlichkeit und Absichtlichkeit und in der Liebhaberei am Vernichten, Verwirren und Verführen besteht, so findet man ihn unstreitig nicht selten in der schönsten Gesellschaft« (KS, 71) – der Gesellschaft von Frauen wie Caroline Schlegel-Schelling, deren rhapsodische Briefe er als Kompendium romantischer Ironie bewundert und die ihr den Namen einer Madame Luzifer eingetragen haben.

Indem Schlegel die Tathandlung des Fichte'schen transzendentalen Ichs, das sich und das Nicht-Ich setzt, zu einem empirischen Verhalten macht, begeht er aus der Perspektive Hegels einen Kategorienfehler. Aber, so können wir hinzufügen, zugleich gelingt es ihm, eine Gestalt des modernen Ichs zu erfassen, das in seiner Haltlosigkeit, dem »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« (KS, 30), Halt findet.

Die Hegel'sche Romantikkritik ist an die Voraussetzung gebunden, dass der Standpunkt der Vernunft, der bei ihm den christlichen Glauben einschließt, Geltung beanspruchen kann. Das trifft für die gottlose Welt, in der wir leben, nicht mehr zu. Daraus hat Georg Lukács die Folgerung gezogen: »Die Ironie als Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist.«⁸ Man braucht in der rückhaltlosen Bejahung der romantischen Ironie nicht so weit zu gehen, wie Lukács es hier tut, um anzuerkennen, dass sie ein »schwebendes Innwerden der Ganzheit« erreicht⁹ und damit eine Ahnung von der Sphäre des Metaphysischen erkennen lässt. Der Preis, den das roman-

tische Ich dafür zahlt – die Bereitschaft zur Destruktion aller Bedingtheiten, auch der eigenen –, mag uns noch einmal daran erinnern, dass Hegel die romantische Ironie als luziferische Praxis beschrieben hat. In einer späten Schrift erhebt er gegen Schlegel sogar explizit den Vorwurf des Satanismus, wobei er seinerseits die Schlegel'sche Ironie parodiert:

Widerlegen fordert die Angabe *eines Grundes* und hiermit ein Einlassen in die Sache; dies hieße aber, von der vornehmen Stellung oder (um eine seiner vormaligen Erfindungen von Kategorien zu benutzen) von der göttlichen Frechheit (und auf der Höhe der Ironie lässt sich wohl ebensogut sagen: von der satanischen und diabolischen Frechheit) des Urteilens und Absprechens, der Stellung *über* der Sache auf den Boden des Philosophierens selbst und der Sache sich herablassen. (HW 11,234)

Auch wenn Hegel mit dieser Charakterisierung das Denken Schlegels aus der Philosophie auszuschließen sucht, so hat er diesem damit doch ungewollt das Attribut des Radikalen zuerkannt: den Mut, ein Subjekt zu entwerfen, das sich in einer gottlosen Welt als schöpferisches behauptet. Als abtrünnig ist damit die Ästhetik aus der Abhängigkeit der idealistischen Philosophie herausgetreten, der sie gleichwohl den Gestus der Setzung verdankt. Damit erhebt sich die Frage, ob Schlegel weitere Kategorien einer solchen Ästhetik zumindest andeutend entwickelt. Dass Goethes *Wilhelm Meister* für die Jenaer Frühromantiker *das* Kunstwerk schlechthin ist, steht außer Frage. Es liegt also nahe, Schlegels ausführliche Rezension des Goethe'schen Romans auf den zugrunde liegenden Werkbegriff hin zu untersuchen.

Um »dieses schlechthin neue und einzige Buch [...] aus sich selbst [zu] verstehen« (KS, 459), verzichtet der Rezensent auf eine »schulgerechte Kunstbeurteilung«, die etwa von einer Gattungsbestimmung ausgehen und das Werk daran messen würde, und folgt stattdessen weitgehend dem Geschehnisverlauf des Goethe'schen Romans. Dabei fällt auf, dass er diesen immer wieder als Ineinsbildung von Gegensätzen cha-