



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

Gefühlsästhetik und Genie (Kant, Lessing)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99238](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99238)

bleibe dem Gefühl überlassen. Franzosen nennen solche Deutung des Schönen immer noch gern Mystik. Die ganze Organismusästhetik der Nachfolger Plotins, der Giordano Bruno, Shaftesbury, Herder, Goethe, der Romantik fährt bei Verstandesmenschen nicht besser. Sie stellen ihr die Frage entgegen, mit welcher Sicherheit ein inneres Gesetz irgendeiner Erscheinung, sei es im Gebiet des Ästhetischen oder in einem andern, festgestellt werden kann. Und so bleibt ihnen der Versuch, in der äußern Erscheinung die Auswirkung eines innern Gesetzes zu entdecken, ein Schritt ins Märchen.

Gleichwohl führten Franzosen den Begriff „Gefühl“ in die Ästhetik ein, und zwar als einen Begriff, der sich verstandesmäßig nicht ausschöpfen läßt. Es geschah, als nach Boileau die Bedeutung des Geschmacks für das Ästhetische ergründet wurde. Schon indem Geschmack als ein Instinkt bezeichnet wurde, ging Ästhetik über die Grenzen des Verstandesmäßigen hinaus. Vollends als „un je ne sais quoi“ für Entscheidungen im Schaffen der Künstler wie für Wirkung des Kunstwerks auf den Menschen in Anspruch genommen wurde. Du Bos ist dann schon Gefühlsästhetiker. Von ihm geht es weiter zu Herder, aber auch zur „Kritik der Urteilskraft“, die alles ästhetische Werken dem Gefühl überläßt.

„Un je ne sais quoi“, die Formel entzieht sich dem Verstand noch viel unbedingter als Plotins „endon eidos“. Wenn Schönheit sich durch Kennzeichen offenbart, die überhaupt nicht begrifflich ausgedrückt werden können, so wird die Feststellung, daß etwas schön sei, zu einem Vorgang, der sich bloß erleben, nicht verstandesmäßig rechtfertigen läßt. Sie tritt völlig ins Irrationale hinüber.

Der § 33 der „Kritik der Urteilskraft“ drückt das drastisch genug aus: Wenn meinem Geschmack ein Gedicht oder ein Schauspiel nicht behagen will, so ist es vergeblich, sich auf Batteux oder auf Lessing oder auf „noch ältere und berühmtere Kritiker des Geschmacks“ zu berufen. „Ich stopfe mir die Ohren zu, mag keine Gründe und kein Vernünfteln hören, und werde eher annehmen, daß jene Regeln der Kritiker falsch seien, oder wenigstens hier nicht der Fall ihrer Anwendung sei, als daß ich mein Urteil durch Beweisgründe a priori sollte bestimmen lassen, da es ein Urteil des Geschmacks und nicht des Verstandes oder der Vernunft sein soll.“

Wie Kant hier im Sinn der neuen Geschmackslehre des Jahrhunderts sich äußert, so übernimmt die „Kritik der Urteilskraft“ auch die andere neue Lehre, die nicht minder das Ästhetische ins Irrationale überträgt, die Lehre vom Genie. § 46 nennt das Genie „das Talent (Naturgabe),

welches der Kunst die Regel gibt". Schon Lessing hatte im „Laokoon“ und in der „Hamburgischen Dramaturgie“ denselben Schritt getan, dem Genie hohe Rechte zugestanden und es von allen Regeln der Kritik entbunden. Ihm war das Genie im besten Sinn Kunststrichter. Er wehrte sich nur gegen den Glauben, daß jeder Kunststrichter Genie sei. Und nur dem Genie gestand er die Fähigkeit zu, ein Genie zu wecken.

Seltzam, daß Schlegel gerade diese schwerwiegenden Sätze Lessings (in den Einleitungen, nicht aber im Text seiner Auswahl aus Lessings Schrifttum) beiseite läßt. Er wird ihnen vielmehr sogar untreu. Unlessingisch spricht er von der Möglichkeit, daß auch der Kritiker ein Genie wecken könne. Lessing meinte nur, die Kritik habe ihm selbst etwas gegeben, was dem Genie sehr nahe kommt.

Gegen die ersten Anfänge der Geniezeit lehren sich die Sätze des 96. Stücks der „Hamburgischen Dramaturgie“, die gleichwohl in dem Zugeständnis gipfeln, jedes Genie sei ein geborener Kunststrichter. Sie wollen nur nicht jedem Kritiker zugestehen, daß er Genie sei. Allein der Geniezeit wurde tatsächlich ein Kunststrichter geschenkt, der ein Genie war: Herder. Durch seine Kritik hat er das Genie Goethes geweckt. Lessing hatte an Shakespeare gedacht, als er von dem Genie sprach, das ein Genie „entzünden“ kann, an einen Dichter also und nicht an einen Kunststrichter, der auch dichtete. (Es geschah im 17. Literaturbrief.) Schlegel fühlte sich Herder ebenbürtig; und so verzichtete er auf Lessings Scheidungen und Wertungen. Anderes indes kam noch hinzu, durch das Schlegel sich berechtigt fühlen durfte, der Kritik den Aufbau einer ganzen Literatur anzuvertrauen.

Schlegels angeführte Äußerungen über Kritik bleiben mit Kant in naher Fühlung, indem sie dem „Kunstgefühl“ eine entscheidende Stellung zubilligen. Hätte Schlegel dem Gefühl innerhalb des Ästhetischen weniger Recht und Spielraum gelassen, so wäre er unschwer zu festern Bestimmungen für das ästhetische Werken gelangt. Freilich hätte er dann seiner eigenen Vergangenheit und vor anderm dem „Gespräch über die Poesie“ von 1800 gründlich widersprochen.

Zur Aufgabe der Kritik macht Schlegel, solches Kunstgefühl zu erziehen. Der neuere Mensch ist dieser Erziehung bedürftig, weil er nicht in der glücklichen Lage der alten Griechen ist, „poetischen Sinn“ dank der geschlossenen Ganzheit der Dichtung seiner Heimat unverlierbar sich zu erhalten. Ein Gefühl soll mithin von der Kritik herangebildet werden. Von solcher Erziehung des Gefühls weiß Kant nichts. Sie ist desto unentbehrlicher für Shaftesbury, Hemsterhuis und Schiller. Schillers „schöne Seele“ dankt ihren Wert und ihr Vertrauen auf ihre

Ettlichkeit einem weisen Erziehen ihres Gefühls. Verwandtes waltet in Hemsterhuis' Lehre vom „organe moral“. (Vgl. oben S. 96 ff.)

Und so bezeugt Schlegel seinen Zusammenhang mit Schiller und mit Hemsterhuis abermals, wenn er der Kritik die große und schwere Aufgabe zuweist, „Kunstabildung“ zu lehren. Durch die Kritik soll dem Gegenwartsmenschen wiedergegeben werden, was der alte Grieche unmittelbar aus der Kunst selbst gewann. Einst hatte solche Kunstbildung als sicherer Besitz der Gesellschaft die Kritik gestützt. Die Gesellschaft hat diesen Besitz längst verloren. Aufgabe der Kritik soll nun werden, ihn wiederzugewinnen und in einem künstlerisch gebildeten Publikum den rechten Boden für künftige Entfaltung der Kunst zu schaffen.

Wie hat Kritik das — nach Schlegels Meinung — anzufangen? Das Kunstgefühl der Griechen beruhte auf der Tatsache, daß ihre Dichtung „ein vollkommen in sich geschlossenes Ganzes“ war, „wo es nicht schwer sein konnte, die Stelle zu finden, die das Einzelne im Ganzen einnehme“. Schlegel selbst hatte in den Schriften aus der Zeit seiner „revolutionären Objektivitätswut“ diese Ganzheit der griechischen Dichtung dargetan, sie in dem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ und in dem Werk „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“ am bündigsten erwiesen. Den notwendigen Er-satz dem Modernen zu verschaffen, stellt er nun der Kritik die gewaltige Aufgabe, aus dem übergroßen Reichtum der Weltichtung, nein, sogar der Kunst der Welt ein Ganzes der Kunst und der Dichtung zu erbauen.

W. Schlegel ging in den Berliner Vorlesungen auf daselbe Ziel los. Er leistete mit diesem ersten Anhieb wirklich Außerordentliches; er bewies wirklich überzeugender als jemals sein Bruder, daß der große Plan nicht nur ein unerfüllbarer Traum sei. F. Schlegel beschied sich auch später mit Leistungen engeren Umfangs.

Geschichtlich philosophiert ist der Plan wie W. Schlegels erster Versuch, ihn zu verwirklichen. Feste Stütze der geschichtlichen Darlegung ist die Vorstellung eines organischen Ganzen, das bis in seine kleinsten Teile durch ein einheitliches Gesetz bestimmt bleibt; vielmehr ist die wahre Absicht, dieses Gesetz zu finden und durchzuführen. Was dunkel in der Nachschrift zur Übersetzung des „Kunsturteils des Dionysios über den Sokrates“ sich anmeldet, hat jetzt festere Gestalt gewonnen. Inzwischen war Organismusästhetik den Romantikern immer greifbarer geworden. So konnte auch der Gedanke sich abklären, den Organismus der Weltichtung, ja der Weltkunst in seiner organi-