

August Wilhelm Schlegel

Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801–1804)

Ein historisches Gemälde ist anerkannter Maßen ein solches, auf welchen mehre Personen in Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und mit einander dargestellt sind. Und zwar wird dabey noch ein gewisser Grad von Ernst und Würde sowohl im Charakter der Einzelnen, als in dem was alle zusammen vornehmen, erfordert. Sind Personen aus dem alltäglichen Leben in gemeiner prosaischer Umgebung und dem angemessnen Handlungen vorgestellt, so ist es kein Historien-Bild sondern es entsteht daraus das Gesellschaftsstück, oder die sogenannte Bambocciate [...].

Die in der großen Composition menschlicher Figuren dargestellte Handlung oder Beziehung, kann nun entweder allgemein gemeynt seyn, d. h. etwas bedeuten was aus der menschlichen Natur überhaupt herfließt, und was sich daher im Leben immerfort wiederholt und erneuert, und durch sich selbst ohne weiteres verständlich ist; oder aber sie soll uns bestimmte Personen in einer Situation, die als wirklich vorgefallen gedacht wird, vergegenwärtigen. Jene erste Gattung kann nicht die zahlreichste seyn, denn soll sie nicht in Darstellung gemeiner Lebensszenen übergehen, so wird in die Figuren und ihr Thun etwas symbolisches gelegt werden müssen, sie werden eine Seite der menschlichen Natur und des Lebens anschaulich bezeichnen. Von dieser Art ist die Vorstellung, welche man eine Carità zu nennen pflegt, eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Arme und im Schooß und ein paar andern um sich her, als Symbol der umfassenden mütterlichen Pflege und Sorgfalt. [...] Zu dieser Art gehören auch Raphaels Gemälde der Parnaß und die Schule von Athen, weil jenes eine allgemeine Darstellung der poetischen, diese der philosophischen Anlage in der menschlichen Natur seyn soll, wiewohl um sie zur Anschauung zu bringen theils mythologische theils historische Figuren zu Hülfe genommen sind; allein ihre Zusammenstellung ist ganz symbolisch. Viele sich ursprünglich aus einer bestimmten Religion herschreibende Darstellungen können wieder in jene Gattung übergehen: ihre Fähigkeit dazu beweist eben ihre bedeutsamste Vollendung. So ist Maria, wo nicht die göttliche Majestät das vorwaltende in ihr seyn soll, das Bild der reinen Weiblichkeit, sie vereinigt im Geist und in der Gesinnung, was, materiell betrachtet nur in verschiedenen Epochen des Lebens Statt finden kann, Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit; Maria Magdalena hingegen ist das Bild der Reue über gemisbrauchte Jugend und Schönheit. Beyde Vorstellungen würden verständlich seyn, auch ohne alle Bekanntschaft mit dem katholischen Christenthum. Fügt zu der Gruppe der Mutter Gottes mit dem Kinde den kleinen Johannes hinzu, schon mit dem Kreuz in der Hand und einem Felle bekleidet, so wird es ein eigentlich historisches Bild, denn dieses feurige Bestreben des andern Knaben zu dem kleinen Jesus hin, hat etwas mehr in sich als bloß ein kindliches Spiel: es ist ein mystischer Akt, der nur aus dem in der Religion geoffenbarten Verhältniß der beyden Personen begriffen werden kann. – So ließen sich auch manche Beyspiele von rein symbolischen Darstellungen

der alten Mythologie geben, und die Gränzen angeben, wo man sie erst historisch kennen lernen muß um sie zu verstehen.

Das symbolische Bild wird also uneigentlich unter dem Namen des historischen mitbegriffen. Dieser letzte ist aber für die zweyte bey weitem umfassendere Hälfte der Gattung allerdings passend. Denn Historie heißt überhaupt Kenntniß von Thatsachen; diese mögen nun wirklich vorgefallen, oder nur erdichtet seyn und zu einer gewissen Mythologie oder auch zur Erfindung in einem einzelnen Gedicht gehören, so geht man dabey immer auf eine individuelle Bestimmung aus: indem man sie vor die Anschauung bringt, behandelt man sie als wahre Thatsachen. [...] Um die Hauptpersonen des historischen Bildes für das, was sie seyn sollen, zu erkennen, wird also meistens die Geschichte, in welche sie verflochten sind, zu Hülfe kommen müssen. Von dieser kann der Mahler uns nur einen einzigen Moment geben. Er wähle diesen noch so glücklich, so unzweydeutig, so prägnant und vielsagend für das vorhergehende und folgende, so wird es dennoch fast unmöglich seyn, wenn die Geschichte einigermaßen complizirt ist, daß der Betrachter sie daraus vollständig errathe und begreife. Der Mahler setzt also nothwendig vorläufige Bekanntschaft mit der dargestellten historischen Thatsache voraus. (S. 349)

Ich habe diesen Satz, daß der Mahler allerdings Bekanntschaft mit der Geschichte voraussetzen müsse und dürfe, mit Fleiß deswegen weitläufiger erörtert, weil neuerdings in den Propyläen die Regel aufgestellt worden ist, ein Werk der bildenden Kunst müsse sich selbst ganz aussprechen; welche mir irrig zu seyn und eine Menge falsche Maximen über die Wahl erlaubter Gegenstände und ihre Behandlungsart erzeugen zu müssen scheint. (S. 353)

Durch dieses Eingeständniß der Historien-Mahlerey, sich auf etwas schon anderweitig bekanntes beziehen zu wollen und zu müssen, wird auch ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit nicht im mindesten gefährdet. Alle nachbildende Kunst bezieht sich ja auf die Bekanntschaft mit ihren Vorbildern in der Natur. Für einen Menschen, der nie einen Baum gesehen hätte, wäre eine Landschaft, von Ruysdael z. B., eine unbekante und nicht zu entziffernde Geschichte. Es kommt nur darauf an, daß die historische Notiz, welche der Mahler fodert, uns dergestalt geläufig geworden sey, daß wir sie fast mit zu den durch die Natur gegebenen Anschauungen und Begriffen zählen. Dieß wird der Fall seyn, wenn sie aus einer lebendigen und gangbaren Mythologie entlehnt ist. Denn die Mythologie, deren Begriff ich bey der Poesie noch besonders erörtern werde, ist eine wahre Erweiterung unsrer Weltansicht, eine poetische Natur in der realen, was zu ihr gehört, ist, wiewohl es als Thatsache betrachtet wird, nie vergangen, sondern immer neu und gegenwärtig. [...] Mit Einem Wort, die Mythologie ist die eigentliche Welt des Historien-Mahlers, aus welcher er seine Darstellungen mit dem größten Vortheil entlehnen kann. Es wäre daher vielleicht gut, die große mahlerische Composition nur gleich in die symbolische und mythologische einzutheilen. (S. 354 f.)

Der tolle neulich in Frankreich gemachte Versuch, plötzlich eine neue republikanische Mythologie zu stiften, mußte außer der Gewaltbarkeit der Urheber (da sich Mythologie nur durch den stillen Gang der Natur im Lauf der Zeiten erzeugen kann) auch aus dem simplen Grunde mislingen, weil es den Franzosen an Fantasie fehlt, und sie von lauter allegorisierten Verstandesbegriffen ausgingen. (S. 356)

Ich wiederhole es: Die Beziehung auf etwas anderweitig bekanntes setzt die Würde der Malerey keineswegs herab. Nicht der Historie wegen wird historisch componirt: sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelt dessen der Künstler das mahlerisch Große und Schöne entfaltet. Gestalt, Charakter, Ausdruck, Bewegung und Stellung, Gruppierung und Anordnung der Figuren: das sind die eigentlichen Gegenstände des Mahlers, das Bild heiße sonst wie es wolle. Darnach muß auch die Wahl der Geschichte und des herausgehobnen Momentes in ihr beurtheilt werden, als günstig oder ungünstig; nicht nach dramatischen Gesichtspunkten. Ich gestehe daher, daß ich das in demselben Aufsätze der Propyläen über vortheilhafte gleichgültige und widerstrebende Gegenstände gesagte, gar nicht als unbedingt richtig gelten lassen kann, und mir scheint, daß sich diese Frage gar nicht im allgemeinen ausmachen läßt, sondern daß man erst abwarten muß, was die Fantasie des Mahlers aus Gelegenheit eines so oder so benannten Gegenstandes pittoreskes ans Licht rufen wird. (S. 356 f.)

August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: ders.: *Vorlesungen über Ästhetik I* (hrsg. von Ernst Behler), Paderborn u. a. 1989 (Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd.1), S. 179–781.

Kommentar

August Wilhelm Schlegel (1767–1845) hat in seinen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* 1801 bis 1804 erstmals einen systematischen Überblick über die gesamte romantische Kunstlehre gegeben.¹ Um den erwünschten Erfolg seiner Vorlesungen, die nicht im akademischen Rahmen, sondern vor großem Publikum stattfanden, nicht zu gefährden, vermied er es in Einzelfragen oft, seine Hörer direkt mit der romantischen Position zu konfrontieren, sondern ging von allgemein gehaltenen Bestimmungen aus, um erst in der näheren Erklärung die romantische Kunstlehre deutlich zu machen.

So behandelte er die verschiedenen Kunstgattungen zunächst ganz traditionell als ein hierarchisch geordnetes System, an dessen Spitze die Historienmalerei steht, und charakterisierte diese nur dadurch, daß Personen mit einem gewissen »Grad an Ernst und Würde« in »Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und miteinander« dargestellt seien. In seinen näheren Ausführungen ging er dann immer mehr zu einer Kritik an den Maximen von Meyers und Goethes Auffassung und Einteilung der höchsten Bildgattungen über, die diese in ihrem Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* 1798 entwickelt hat-



Abb. 12
Raffael: *Schule von Athen*, um 1510–1512 (Vatikan, Stanza della Segnatura)



Abb. 13
Raffael: *Parnass*, um 1509–1511 (Vatikan, Stanza della Segnatura)

ten.² Diese Kritik bestand einerseits darin, daß Schlegel deren Einteilung der traditionellen Historienmalerei in fünf verschiedene Gattungen systematisch auf eine Zweiteilung reduzierte. Von der eigentlichen Historienmalerei seien die symbolischen Gemälde zu unterscheiden, in welchen die dargestellten Personen nicht historisch vorgestellt sind, sondern allgemeine Anlagen der menschlichen Natur repräsentieren. Als Musterbeispiel des symbolischen Bildes führt Schlegel nicht wie Meyer und Goethe die Madonna an, sondern die Caritas. Er macht damit deutlich, daß er die Unterscheidung seiner Vorgänger zwischen Darstellungen »rein menschlicher Handlungen« und »symbolischen Bildern« nicht akzeptieren konnte: Die Darstellung »rein menschlicher Handlungen« gehöre entweder zur Genremalerei und befinde sich damit unterhalb des Niveaus der Historienmalerei, oder sie sei als Vergegenwärtigung eines Wesenszuges der menschlichen Natur zu verstehen und damit symbolisch.

Aber auch die von Meyer und Goethe aufgestellten Kategorien des »Charakterbildes« und der »erfundenen (poetischen im engern Sinn) mythischen, allegorischen Darstellungen« ließ Schlegel nicht als eigenständige Bildgattungen gelten, sondern ordnete sie den symbolischen Gemälden zu. Er orientierte sich dabei an den von Meyer und Goethe angeführten Beispielen und Themen. Als Musterbeispiel des Charakterbildes hatten diese Raffaels *Schule von Athen* genannt (Abb. 12) und als das Thema der »allegorischen Darstellungen« Szenen des *Goldenen Zeitalters*, wofür Schlegel selbst als Beispiel Raffaels *Parnaß* anführt (Abb. 13). Raffaels *Schule von Athen* sei als eine allgemeine Darstellung der philosophischen Anlage in der menschlichen Natur aufzufassen und der *Parnaß* entsprechend als eine allgemeine Darstellung der poetischen Anlage, so daß beide Gemälde den symbolischen Darstellungen zuzuordnen seien. Da Schlegel vier der fünf von Meyer und Goethe aufgestellten Gattungen unter dem Begriff der symbolischen Gattung zusammenfaßt, klingt es geradezu ironisch, wenn er bemerkt, diese symbolische Gattung könne »nicht die zahlreichste« sein.³

Eine eigene Bewandnis hatte es für Schlegel mit den symbolischen Gemälden religiösen Ursprungs, die für Meyer und Goethe den Inbegriff dieser Gattung ausmachten. Er erkannte die Madonna zwar als symbolisches Bild an, doch nicht, weil ihre religiöse Bedeutung in der Kunstform aufgehoben erschien, sondern weil das Bild ohne jede Erinnerung an das Christentum verständlich wäre. Er macht damit die von Meyer und Goethe uneingestandene Entchristianisierung der Madonna explizit. So konnte er andererseits den Begriff des Historischen an solchen christlichen Darstellungen erläutern, die sich ohne Kenntnis der Lehren des Christentums nicht begreifen lassen. Anstatt wie seine Vorgänger den christlichen Malern vorzuwerfen, sie hätten eine mystische Zeichensprache geschaffen und es nur in wenigen Fällen verstanden, die Höhe der symbolischen Darstellung zu erreichen, erklärte Schlegel, daß es eben diese mystischen Zeichen (z. B. das Kreuz in der Hand des Hl. Johannes als Kind) seien, die aus der Darstellung ein »eigentlich historisches Bild« machten.

Der Begriff der Historienmalerei wird damit auf den allgemeinen Gesichtspunkt zu-

rückgeführt, daß diese Gattung – im Unterschied zur symbolischen – eine Kenntnis von Tatsachen voraussetzt. Schlegel wendete sich damit entschieden gegen das Postulat der vollkommenen Selbstaussprache des Bildgegenstandes. Zwar hatten Meyer und Goethe selbst eingestanden, daß es nahezu unmöglich sei, dieses Postulat in der Historienmalerei zu erfüllen, doch wollten sie es als Maxime verstanden wissen, unter der Gegenstände auszuwählen und zu behandeln seien. Schlegel lehnte eine solche Maxime jedoch entschieden ab, weil er die zugrundeliegende Vorstellung nicht akzeptieren konnte, daß in der Malerei »der Historie wegen [...] historisch componirt« werde. Die Gegenstände der Historienmalerei müßten vielmehr einer lebendigen Mythologie entstammen und eine »poetische Natur in der realen« sinnfällig machen.⁴ Nur dann komme die Vorkenntnis des Betrachters problemlos zur Geltung. Er gestand jedoch zugleich ein, daß eine lebendige Mythologie in der Gegenwart nicht existiert und auch nicht gewaltsam geschaffen werden könne, und sprach deshalb von einer »gangbaren«, d. h. vom Maler lediglich als Bildungswissen vorauszusetzenden Mythologie. Da ihm jedoch auch dies ungenügend erschien, suchte er die eigentliche Bestimmung der Historienmalerei in einer Freisetzung des Pittoresken bzw. des »mahlerisch Großen und Schönen«.⁵ Das Pittoreske bestimmte sich dabei als eine Form der Verinnerlichung von ehemals durch den »ruhigen Gang der Natur« vorgegebenen Ordnungsstrukturen. Es sollte die Vorstellung einer lebendigen Mythologie *ästhetisch* sinnfällig machen.⁶ Die Wahl des Gegenstandes unter pittoresken, statt unter dramatischen oder inhaltlich-mythologischen Gesichtspunkten hatte zur Folge, daß weder von historischer noch von mythologischer Malerei im strengen Sinne die Rede sein konnte, vielmehr nur von einem Bild, das »heiße [...] wie es wolle«. Da Schlegel das Prinzip des Pittoresken grundsätzlich der Landschaftsmalerei zuordnete, wurde deutlich, daß die Historienmalerei und ihre Theorie an eine kritische Grenze gelangt waren. G. S.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Frank Jolles: *August Wilhelm Schlegel und Berlin: Sein Weg von den Berliner Vorlesungen von 1801–04 zu denen vom Jahre 1827*, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* (hrsg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Gethmann-Siefert), Bonn 1983 (Hegel-Studien, Beiheft 22), S. 153–176.
- ² Vgl. Joseph Körner: *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin 1924.
- ³ Zu August Wilhelm Schlegels Symbolbegriff vgl. Bengt Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963.
- ⁴ Zu August Wilhelm Schlegels Mythologieverständnis vgl. Alfred Schlagdenhauffen: *Die Gründzüge des Athenaeum*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 88/1969, S. 19–41.
- ⁵ Vgl. Emil Sulger-Gebing: *Die Brüder A.W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst*, München 1897; vgl. auch Annelen Grosse-Brockhoff: *Das Konzept des Klassischen bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Köln u. Wien 1981.
- ⁶ Vgl. Nicolaus M. Pichtos: *Die Aesthetik August Wilhelm v. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Berlin 1894.