

derne. Eine wesentliche Voraussetzung dieser Autonomie bildet die um 1800 massiv einsetzende Selbstreflexivität im Diskurs der Moderne. Thematisiert werden nun nicht mehr inhaltliche Füllungen der bis dahin weitgehend unreflektiert verwandten Begriffe 'antiquus'/'modernus', sondern die kulturgeschichtlichen, psychologischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen und Implikationen des Begriffs der Moderne. Er dient insbesondere bei Schiller nicht mehr primär der Konstruktion historischer Relationen, sondern der Analyse des eigenen Gegenwartsbewußtseins und verwandelt sich so von einer historischen in eine anthropologische Kategorie. In diesem Sinne rief auch Friedrich Schlegel in seiner Rezension zu Herders *Briefen zur Beförderung der Humanität* von 1796 programmatisch dazu auf, „die Begriffe des Antiken und Modernen [...] aus der menschlichen Natur selbst“,³⁵ also nicht mehr aus den Epochenrelationen abzuleiten. Gleichsam als Einlösung dieses Programms entwickelt Schiller eine erste Theorie des *Modernebewußtseins*, indem er zunächst danach fragt, was es denn eigentlich sei, das uns heute noch an der Antike so fasziniere. Sein methodischer Zugang ist dabei von höchstem Interesse und Aussagewert. Im Gegensatz zu den Vertretern der Querelle und ihren Nachfolgern sucht er nicht mehr die ästhetische Überlegenheit der antiken Kultur gegenüber der modernen aus kunst- und kulturgeschichtlichen Überlegungen heraus zu beweisen, vielmehr fragt er als Vertreter des späten 18. Jahrhunderts, der sich intensiv mit Kants Transzendentalphilosophie auseinandergesetzt hat, nach den Bedingungen der Möglichkeit einer positiven Erfahrung der Antike. Seine Antwort lautet: Wir nehmen die Antike wahr, wie wir zuweilen auch die Natur wahrnehmen:

Es gibt Augenblicke in unserm Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralen, Tieren, Landschaften, sowie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt, nicht weil sie unsern Sinnen wohl tut, auch nicht weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt [...], sondern bloß weil sie Natur ist, eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen. Jeder feinere Mensch, dem es nicht ganz und gar an Empfindung fehlt, erfährt dieses, wenn er im Freien wandelt, wenn er auf dem Lande lebt oder sich bei den Denkmälern der alten Zeiten verweilet, kurz, wenn er in künstlichen Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der einfältigen Natur überrascht wird.

³⁵ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn 1958 ff., Bd. 2, S. 48.

Und weiter:

Diese Art des Interesses an der Natur [und, wie oben gehört, an den Zeugnissen der Antike] findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste ist es durchaus nötig, daß der Gegenstand, der uns dasselbe einflößt, *Natur* sei oder doch von uns dafür gehalten werde; zweitens, daß er (in weitester Bedeutung des Worts) *naiv* sei; d. h. daß die Natur mit der Kunst in Kontraste stehe und sie beschäme. Sobald das letzte zu dem ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven.³⁶

Naiv wird diese Wahrnehmungsweise nach Schiller genau dann, wenn wir erstens die Natur und das als natürlich Empfundene als unangetastet, rein, von allen Negativerscheinungen der Zivilisation noch verschont ansehen oder – in seinen eigenen Worten – „als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen“³⁷ erfahren; hinzukommen muß aber zweitens, daß wir diesen Zustand als Gegensatz zu unserer eigenen Situation begreifen, genauer noch, daß wir in ihm ein verlorenes Ideal entdecken, das es wiederzuerlangen gilt. „Sie sind“, so Schillers resümierende Sentenz, „was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen.“³⁸

Eine solche Idee des verlorenen natürlichen Paradieses oder, wie Schiller schreibt, der „Darstellung unserer verlorenen Kindheit“³⁹ zu entwickeln ist das Grundbedürfnis des sentimentalischen Denkens und damit zugleich für Schiller die Grundbefindlichkeit der Moderne. Ein einfaches Zurück zur Natur als Zurück zum Zustand des Naiven kann es nicht geben, denn was uns naiv erscheint, entstand stets ohne Reflexion und Wahl, einfach aus seinem eigenen Entwicklungsgesetz heraus: Die Natur ist in dieser Betrachtungsweise naiv, weil sie nur ihren eigenen Gesetzen folgt, das Spiel des Kindes, weil es noch unberührt ist von den Verderbnissen der Erwachsenenwelt, und die Kultur der Antike, weil sie den frühen Gipfel der Vervollkommnung in der *natürlichen* Entwicklung der Menschheit bildet. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang nur an Winckelmanns Rede von der 'edlen Einfalt'

³⁶ Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert. 5. Bd. 6. Aufl. München 1980, S. 694.

³⁷ Schiller (wie Anm. 36), S. 694.

³⁸ Schiller (wie Anm. 36), S. 695.

³⁹ Schiller (wie Anm. 36), S. 695.

der Griechen und an die Homer-Lektüre Werthers, die ihn in bauerlicher Umgebung „mit einer stillen, wahren Empfindung [...] d[er] Züge patriarchalischen Lebens“⁴⁰ erfüllt.

Reflexion und ethische Wahlfreiheit sind aber die dominanten Züge des Modernen, sein Lebenselixier und Grundkapital, das ihm eine Rückkehr zum Naiven absolut verwehrt. Dahin will und soll er aber nach Schiller auch gar nicht zurück, sondern nach der oben zitierten Maxime: „Sie *sind*, was wir *waren*; sie sind, was wir wieder *werden sollen*“ nimmt der Moderne nunmehr auf der Grundlage gründlicher Reflexion und in freier ethischer Entscheidung das Ideal des Naiven wieder an und sucht es mit seinen eigenen Fähigkeiten zu vereinen:

Wir sind frei, und sie sind notwendig; wir wechseln, sie bleiben eins. Aber nur, wenn beides sich miteinander verbindet [...], geht das Göttliche oder das Ideal hervor. Wir erblicken *in ihnen* also ewig das, was uns abgeht, aber wornach wir aufgefordert sind zu ringen, und dem wir uns, wenn wir es gleich niemals erreichen, doch in einem unendlichen Fortschritte zu nähern hoffen dürfen.⁴¹

In der Begriffs- und Ideengeschichte der Moderne ist damit Entscheidendes geleistet. Zum einen wird mit der Kategorie des Sentimentalischen, zu der Schlegel parallel diejenige der künstlichen Bildung entwickelt, zum ersten Mal eine autonome, aus der Analyse des eigenen Gegenwartsbewußtseins heraus entwickelte Definition der Moderne möglich; zum anderen wird die Moderne hier erstmals auf die Zukunft hin entworfen, denn das sowohl in Schillers wie in Schlegels Abhandlung verfolgte Hauptinteresse gilt dem Entwurf einer zukünftigen modernen Dichtung.

Doch das Modernebewußtsein um und ab 1800 wäre höchst unzureichend beschrieben, beließe man es bei dieser Akzentuierung allein von Progressivität und Zukunftserwartung. Schillers wie Schlegels Analysen der Moderne sind zunächst Analysen eines Verlustes, dessen Unwiederbringlichkeit eine spezifisch moderne Sehnsucht zeitigt. Schiller spricht von „unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfülle[]“,⁴² Schlegel diagnostiziert die „*Charakterlosigkeit*“ als „Charakter der mo-

⁴⁰ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. München 1985 ff., Bd. 1.2, S. 217.

⁴¹ Schiller (wie Anm. 36), S. 695 f.

⁴² Schiller (wie Anm. 36), S. 695.

dernen Poesie, *Verwirrung* [als] das Gemeinsame ihrer Masse, *Gesetzlosigkeit* [als] de[n] Geist ihrer Geschichte, und *Skeptizismus* [als] das Resultat ihrer Theorie“.⁴³ Selbst die

trefflichsten Gedichte der Modernen, deren hohe Kraft und Kunst Ehrfurcht fordert, vereinigen nicht selten das Gemüt nur um es schmerzlicher wieder zu zerreißen. Sie lassen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück, und nehmen mehr als sie geben. *Befriedigung* findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelös't wird; wo alle Sehnsucht schweigt. Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt!⁴⁴

Bei beiden Verfassern wird dieses spezifisch moderne Verlust- oder Dekadenzempfinden durch den Entwurf einer zukünftigen Moderne, die verlorenes Ideal und moderne Reflexivität auf einer höheren Ebene wieder vereinen werde, kompensiert. Doch Dekadenzanalyse und hoffnungsvoller oder utopischer Zukunftsentwurf gehören keineswegs notwendig zusammen. Die hohe Zukunftserwartung einer revolutionären neuen Literatur war für beide Autoren relativ bald zu Ende; doch die analytische Kraft der von Schiller und Schlegel gelieferten Dekadenzanalyse ist damit keineswegs erschöpft. Im Gegenteil, Schillers analytisches Begriffsinstrumentarium des Naiven als Kategorie für das Verlorene und des Sentimentalischen als Beschreibung der Geisteshaltung im Zustand dieses Verlustes ist nach wie vor aktuell, obwohl oder gerade weil uns nach dem Zusammenbruch unserer säkularisierten Heilsgeschichte, der teleologischen Geschichtsphilosophie, und vor dem Hintergrund der ökologischen Krise auch der letzte Rest euphorischer Zukunftserwartung abhanden gekommen sein mag. Denn sentimentalisch ist unsere eigene Zeit vielleicht noch viel mehr als diejenige Schillers. Zwar nennen wir die Natur nicht mehr naiv, dafür aber gut, modellhaft, in sich selbst geschlossen, unverdorben, schützenswert etc., und zwar immer dann, wenn wir sie uns unversehrt von den Folgen der industriellen Revolution – oder was wir dafür halten – vorstellen, doch unsere Perspektive bleibt dabei unverändert im Schillerschen Sinne sentimentalisch:

Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben,

⁴³ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 222.

⁴⁴ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 217.

das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.⁴⁵

Daß wir heute eher das analytische Instrumentarium Schillers denn seinen leicht destrudierbaren utopischen Entwurf als in unserem Sinne modern empfinden, verbindet unser eigenes Gegenwartsbewußtsein wiederum mit der um 1800 einsetzenden kritischen Selbstreflexivität des Modernebewußtseins. Denn wenn die Moderne sich nicht mehr über ihr Anderssein, ihre Differenzqualität gegenüber anderen Epochen definieren kann, muß sie neue Beschreibungskriterien aus der Selbstreflexion gewinnen und ihr Verhältnis zu anderen Epochen jeweils neu bestimmen, und zwar ohne sich an einem durch Tradition oder Metaphysik als gültig verbürgten Bezugsrahmen orientieren zu können. Welt- und Selbstdeutungsentwürfe aber, die auf dem Wege der Selbstanalyse entstehen, unterliegen stets dem Prinzip des Selbstzweifels, sind für den kritischen Verstand, der sie konstruierte, auch wieder destrudierbar. Als Großmeister dieser Selbstentlarvung und -zerstörung moderner Sinnstiftungsversuche gilt Friedrich Nietzsche, erste deutliche Ansätze dazu finden sich aber, wie zu zeigen sein wird, schon in der Berliner Frühromantik. In Nietzsches mittlerer, kritischer Phase werden ihm die als Illusionen entlarvten modernen Perspektivismen zu „Brechmitteln“,⁴⁶ und gegen das in diesem Sinne Moderne stilisiert er das Unzeitgemäße. Konsequenz zu Ende gedacht, hätte Nietzsche aber seine eigene Theorie des Perspektivismus ihrerseits als Perspektivismus entlarven und damit das kritische Instrumentarium seiner Destruktion zugleich mit zerstören müssen.⁴⁷ Darin deutet sich eine Aporie an, aus der die aus der Autonomie erwachsende Selbstbegründungsfreiheit der Moderne nicht entfliehen kann und die den dialektischen Umschlag dieser Freiheit in einen als außerordentlich problematisch empfundenen Selbstbegründungszwang verständlich macht. Friedrich Schlegels Bild von der „endlosen

⁴⁵ Schiller (wie Anm. 36), S. 695.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli, Mazzoni Montinari. Berlin 1968 ff., Abt. VI, Bd. 2, S. 404.

⁴⁷ Vgl. Reinhart Klemens Maurer: Das antiplatonische Experiment Nietzsches. Zum Problem einer konsequenten Ideologiekritik. In: Nietzsche-Studien 8, 1979, S. 104-126. – Uwe Japp: Nietzsches Kritik der Modernität. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hg. v. Ulrich Fülborn, Manfred Engel. München 1988, S. 233-243, hier 239.

Reihe von Spiegeln“, mit deren Hilfe die „poetische[] Reflexion“ sich konstruktiv „immer wieder potenziere[]“,⁴⁸ findet hier ihr Gegenbild in der unendlichen Reihe von Selbstanalysen, mit der sich die kritische Reflexion immer weiter destruiert. Diese Dialektik zeitigt in allen Bereichen der Moderne seit 1800 ein spannungsgeladenes Alternieren und Changieren zwischen den Polen der euphorischen Begrüßung neuer Freiräume und der melancholisch grundierten Angst vor dem Verlorensein in diesen Räumen. In ihr findet die seit der Antike dem Epochenbegriff eingeschriebene Verlust Erfahrung ihr modernes Pendant.

Gleiches gilt auch, wenn wir nun nach den Konsequenzen des Autonomiegedankens für den Bereich der ästhetischen Moderne fragen. Bereits 1794 erhob Friedrich Schlegel das Schöne zu einem „ächte[n] erstgeborene[n] Kind der menschlichen Natur“ mit „gleiche[m] vollgültige[m] Recht, niemand zu gehorchen als sich selbst“.⁴⁹ In der wenig später einsetzenden eigentlichen Theoriebildungsphase der Frühromantik wurde die Vorstellung von der autonomen, das heißt sich selbst reflektierenden und entwerfenden Kunst zum Kristallisationspunkt einer Konzeption, die die Kunst mit einem hoch aufgeladenen Erkenntnisanspruch und einem Wahrheitswert sui generis versah, bei den Jenensern durch die Vereinigung von Poesie und Philosophie, bei den Berlinern durch die Vorstellung einer quasi religiösen Offenbarungsfunktion der Kunst. Erinnerung sei nur an Wackenroders Beschwörung einer eigenen, das Absolute hieroglyphisch vermittelnden „Sprache der Kunst“, an seine Rede vom „Zauberspiegel“ in der Seele des Künstlers, der ihm eine Teilhabe am Numinosen gewähre. Bei Wackenroder finden sich aber auch schon die kritische Selbstreflexion dieses Entwurfs und die Angst vor der Destruierbarkeit dieser vielleicht hypertrophen Selbstbeschreibung der Kunst. Die Kunst, heißt es im *Brief Joseph Berglingers*,

ist ein täuschender, trügerlicher Aberglaube; wir meynen in ihr die letzte, innerste Menschheit selbst vor uns zu haben, und doch schiebt sie uns immer nur ein schönes Werk des Menschen unter, worin alle die eigen-

⁴⁸ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 2, S. 182 f.

⁴⁹ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 24.

süchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen abgesetzt sind [...].⁵⁰

Dieser Zweifel, ob nicht die hoch aufgeladene Konstruktion vom Wesen der Kunst am Ende als eitle Fiktion im Dienste eines „selbsteignen Genuß[es]“⁵¹ in sich zusammenfallen könnte, erhebt die Berglinger-Figur nicht nur in den Rang der ersten modernen Künstlerfigur, sondern weist Wackenroders *Brief Joseph Berglingers* auch als vielleicht früheste kritische Destruktion eines auf dem Autonomiegedanken basierenden Selbstentwurfs der Kunst aus.

Erst wenn der Autonomiebegriff auch diese selbstreflexive und selbstkritische Seite zeigt, tritt er in den eigentlichen Diskurs der ästhetischen Moderne ein, und das scheint – auch wenn das Autonomiepostulat den Emanzipationsprozeß der Literatur spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts schon begleitet hat – erst in der Frühromantik der Fall zu sein.

Parallel zu dieser Autonomisierung des Moderne-Begriffs vollzieht sich ein grundlegender Wandel der mit dem Begriff implizierten zeitlichen Perspektivierung. Unter den Leitkategorien von Perfektibilität und Progression verschiebt sich das semantische Zentrum der Kategorie von der Beschreibung des Vergangenen hin zur Erfassung des zur Zeit und in die Zukunft hinein Wirkenden. Damit verlagert sich der funktionale Aspekt des Begriffs von einer Ordnungskategorie vergangener und gegenwärtiger Zeiten hin zur Kennzeichnung einer Zukunftserwartung, zur Beschreibung des genetischen Prinzips, das diese Zukunft hervorbringen wird. Pointiert gesagt, definiert sich die Moderne nunmehr weniger über das, was sie jüngst war und ist, sondern über das, was sie zu werden erwartet oder erhofft.

Schiller faßt diese Zukunftserwartung im Begriff des „unendlichen Fortschritt[s]“, Schlegel bedient sich dafür des Terminus *terminus technicus* der aufklärerischen Geschichtsphilosophie, des Begriffs der Perfektibilität.⁵² Hält man sich die beiden Grundvoraussetzungen für die Blüte dieses Begriffs und der damit bezeichneten Vorstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor Augen, wird auch unter diesem

⁵⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Silvio Vietta, Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 225.

⁵¹ Wackenroder (wie Anm. 50), Bd. 1, S. 225.

⁵² Vgl. Ernst Behler: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn u. a. 1989.

Aspekt klar, daß tatsächlich um 1800 die unserem Problemhorizont zugehörige Moderne beginnt. Theologisch setzt der Perfektibilitäts-gedanke das Ende des christlichen Entwurfs einer eschatologisch geschlossenen Weltzeit voraus, geschichtsphilosophisch die Aufgabe zyklischer Geschichtsmodelle zugunsten linear-dynamischer.

Reinhart Koselleck hat die Konsequenzen der Aufgabe des christlichen Entwurfs einer eschatologisch geschlossenen Weltzeit in einem Drei-Phasen-Modell beschrieben.⁵³ Bis in das 16. Jahrhundert hinein war die christliche Zukunftserwartung einerseits von der Naherwartung des Eschatons, der Letztzeit, andererseits von der Erfahrung seiner ständigen Herausögerung bestimmt. In diesem Zukunftsentwurf dominiert im Verhältnis von erfahrener und historisch überblickter Vergangenheit auf der einen und erhoffter Zukunft auf der anderen Seite eindeutig der Zeitraum des Vergangenen, während sich die Zukunftserwartung ständig verkürzt. Zwischen Reformation und Französischer Revolution liegt für Koselleck dann die Phase der spezifisch neuzeitlichen Verzeitlichung von Geschichte, der allmählichen Aufgabe der christlichen Zukunftsbegrenzung zugunsten eines von staatlicher Planung und Politik bestimmten Entwurfs, der einen begrenzten Zukunftshorizont eröffnet. In der mit der Französischen Revolution eingeleiteten Moderne schließlich verschiebt sich das Verhältnis von Erfahrung und Erwartung radikal zugunsten einer offenen Zukunftserwartung, die die prinzipiell unendliche Gestaltbarkeit der Zukunft und die Akzeleration dieses Gestaltungsprozesses erwartet.

Mit dieser neuen Zukunftserwartung geht die Aufgabe zyklischer Geschichtsbilder zugunsten linear-dynamischer einher. Kurz nach 1700 finden sich die letzten Verteidigungen der Lehre von den vier Weltreichen,⁵⁴ als deren letztes das Imperium Romanum mit dem Imperium Christianum gleichgesetzt wurde, das erst mit dem Erscheinen des Antichristen und der Errichtung des Reiches Christi untergehen sollte. Mit dem Verblässen der realpolitischen und religiösen Bedeutung des Reiches jedoch brach auch dieses letzte heilsgeschichtliche Modell einer sich verkürzenden Zukunft in sich zusammen und wurde von der aus den empirischen Wissenschaften gewonnenen

⁵³ Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit*. In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1992, S. 17-37.

⁵⁴ Conrad Trierer: *Die Idee der vier Weltreiche*. In: *Hermes* 27, 1892, S. 321-344.

Leitkategorie der Perfektibilität mit ihren linear-dynamischen Entwürfen aufklärerischer Geschichtslogik abgelöst.

Die spezifisch moderne Verbindung von Perfektibilitäts- und Akzelerationsgedanken vollzieht sich dann im Jahrzehnt nach der Französischen Revolution, an der Epochenschwelle um 1800. Am 10. Mai 1793 rief Robespierre in seiner Rede zur Revolutionsverfassung aus:

Die Zeit ist gekommen, jeden zu seiner wahren Bestimmung aufzurufen. Der Fortschritt der menschlichen Vernunft hat diese große Revolution vorbereitet, und gerade Ihr seid es, denen die besondere Pflicht auferlegt ist, sie zu beschleunigen.⁵⁵

Auf den „Satz der Vernunft von der notwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit“⁵⁶ beruft sich auch Schlegel in seinem *Studium*-Aufsatz, wo er die erwartete akzelerierende Entwicklung der modernen oder – das ist für den frühen Friedrich Schlegel noch identisch – romantischen Literatur im Bild der „verdoppelte[n] Progression“ feiert:

Denn die Kraft des Menschen wächst mit verdoppelter Progression, indem jeder Fortschritt nicht nur größere Kräfte gewährt, sondern auch neue Mittel zu fernern Fortschritten an die Hand gibt. Der lenkende Verstand mag sich, so lange er unerfahren ist, noch so oft selbst schaden: es muß eine Zeit kommen, wo er alle seine Fehler reichlich ersetzen wird. Die blinde Übermacht muß endlich dem verständigen Gegner unterliegen. – Nichts ist überhaupt so einleuchtend als die Theorie der Perfektibilität.⁵⁷

Dieselbe Zukunftsöffnung und Verzeitlichung kennzeichnet auch die ästhetische Moderne. Die Vergangenheitsorientierung der antiquus-modernus-Dichotomie wird ersetzt durch die Zukunftsorientierung einer Moderne, die sich selbst zu erfüllen erst noch erwartet. Das gilt bereits augenfällig für das „ursprüngliche Systemprogramm der romantischen Ästhetik“, als das Diana Behler⁵⁸ Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz gekennzeichnet hat. Schlegel beansprucht hier, mit seiner Analyse der „objektiven“ und „interessanten“ Kunst und dem

⁵⁵ Zit. nach Koselleck (wie Anm. 53), S. 21.

⁵⁶ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 263.

⁵⁷ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 263.

⁵⁸ In: Kindlers neues Literaturlexikon. Hg. v. Walter Jens. Studienausgabe. München 1996, Bd. 14, S. 978.

Entwurf einer zukünftigen, sich im Werk Goethes ankündigenden Synthese,

dem Gange der ästhetischen Kultur auf die Spur gekommen zu sein, den Sinn der bisherigen Kunstgeschichte glücklich erraten, und eine große Aussicht für die künftige gefunden zu haben.⁵⁹

In dieser Konzeption der Moderne als zukünftig noch einzulösendem Programm spiegelt sich bereits die Herrschaft der Geschichtsphilosophie, als deren prägnanter formaler Ausdruck das Phänomen des antizipierenden programmatischen Entwurfs gelten kann, das die Ästhetik der Moderne durchzieht. Doch auch nach deren vermeintlichem oder tatsächlichem Ende bleibt die um 1800 ausgebildete Funktion des Begriffs – die Formulierung des genetischen Prinzips, aus dem Gegenwartsbewußtsein und in zunehmend beschränktem Maße auch Zukunftserwartung abgeleitet werden können – erhalten, auch wenn als Ergebnis eines langen Desillusionierungsprozesses⁶⁰ unsere Zukunftserwartung ihre teleologische Langzeitperspektive und Autorität verloren hat.

IV. Ästhetische Moderne seit 1800 am Beispiel des Traditionsbezugs

Aus heutiger Sicht läßt sich das Jahrhundert der Aufklärung auch als Jahrhundert der Traditionskritik beschreiben, auch wenn sich die Aufklärer weniger mit dem Begriff der Tradition selbst⁶¹ als mit dem daraus abgeleiteten Pejorativum, dem Vorurteil auseinandergesetzt haben.⁶² Der Rekurs auf Traditionen stand überall dort im Zentrum der Kritik, wo er als Legitimationsstrategie fungierte, wo aus Tradition auctoritas abgeleitet wurde und sich neues Denken zumindest als widerspruchsfrei zur Tradition erweisen mußte. Diesem aus dem Pa-

⁵⁹ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 354.

⁶⁰ Vgl. Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne. Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994.

⁶¹ Vgl. Siegfried Wiedenhofer: *Tradition, Traditionalismus*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 6. Stuttgart 1980, S. 607–650, hier 629.

⁶² Vgl. Werner Schneiders: *Aufklärung als Vorurteilkritik. Studien zur Geschichte der Vorurteilstheorie*. Stuttgart, Bad Cannstatt 1983.

radigma der Theologie abgeleiteten traditio-auctoritas-Schema haben sich in der frühen Neuzeit zuerst Vertreter des neuen mathematisch-naturwissenschaftlichen Denkens wie Galilei und Giordano Bruno widersetzt; bei Blaise Pascal⁶³ findet sich Mitte des 17. Jahrhunderts bereits die methodologische Unterscheidung zwischen Traditionswissenschaften⁶⁴ mit ihrer Orientierung an Autoren und Büchern und den auf Erfahrung und Vernunft basierenden Naturwissenschaften. Deren Unabhängigkeitserklärung gegenüber der Traditionsautorität und ihre Befreiung aus den Fesseln der antiquus-modernus-Dichotomie strahlte im 18. Jahrhundert selbst auf den theologischen Kernbereich der Traditionswissenschaften aus und begründete unter anderem das Spannungsverhältnis zwischen Dogmatik und historischer Dogmengeschichtsschreibung oder Christologie und aufklärerischer Leben-Jesu-Forschung. Am Ende des Jahrhunderts rechnet Kant die Nachahmung und insbesondere die imitatio veterum⁶⁵ neben Gewohnheit und Neigung zu den „Hauptquellen der Vorurtheile“.⁶⁶ Unter allgemeinem kulturgeschichtlichen Aspekt hat man hier den „Ursprung moderner Traditionslosigkeit“⁶⁷ diagnostiziert, doch stellt sich die Entwicklung auf dem Gebiet der Ästhetik anders dar.

Auf dem Höhepunkt der „Querelle“ um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert löste sich, wie gezeigt, auch die ästhetische Reflexion von der relationalen Bindung an die Antike, so daß sich im Laufe des 18. Jahrhunderts ein völlig neues Verhältnis zur literarischen oder künstlerischen Tradition etablieren konnte. Hatte die Rhetorik die Modernen auf ein imitatio/aemulatio-Verhältnis gegenüber den Alten festgelegt, ihnen eine bestimmte Art der Traditionsadaption als Norm und Regel auferlegt, bekämpfte die Genieästhetik des Sturm und Drang gerade diesen Normativitätsanspruch als extreme Antipode.

⁶³ Blaise Pascal: Préface sur le traité du vide [1647]. In: Œuvres. Ed. Léon Brunschvicg, Pierre Boutroux. Paris 1908, Bd. 2, S. 127 ff.

⁶⁴ Terminologie nach Wiedenhofer (wie Anm. 61), S. 628.

⁶⁵ Kant spricht vom „Vorurtheil des *Alttertums*“ als dem bedeutendsten unter dem „Vorurtheil des Ansehens des Zeitalters“. Kants Werke. Akademie-Ausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. Bd. 9. Berlin 1968, S. 79.

⁶⁶ Kant (wie Anm. 65), Bd. 9, S. 76.

⁶⁷ Werner Schneiders: Tradition. In: Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa. Hg. v. Werner Schneiders. München 1995, S. 414.

Mir wäre „mein Herz geborsten“, bekennt der Laudator *Zum Shakespeares Tag*, „wenn ich ihnen [den Herrn der Regel] nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte ihre Türne [sic] zusammen zu schlagen“.⁶⁸ Diesen Gestus der Traditionsnegation behielt Goethe auch in der Retrospektive bei, als er im siebten Buch von *Dichtung und Wahrheit* den Entstehungszusammenhang der eigenen literarischen Frühwerke charakterisierte. „Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch“,⁶⁹ und zwar Widerspruch gegen eine „wässerige[, weit-schweifige[, nulle[] Epoche“.⁷⁰ So wirkungsmächtig dieses Negieren von Tradition auch in das 19. und 20. Jahrhundert hineingewirkt haben mag,⁷¹ das neue und für die Ästhetik der Moderne spezifische Verhältnis zur Tradition wird durch den Begriff der Negation noch nicht erfaßt. Denn auch die Stürmer und Dränger konstruierten ihre eigene Tradition, etablierten mit Homer, Ossian und Shakespeare ihren eigenen Kanon oder Gegenkanon, stifteten zugleich aber auch eine gänzlich neue Weise, mit dieser Tradition umzugehen. Hatte die Rhetorik ihre Vorbilder als durch Ursprung und Herkunft geadelte und deshalb unabweisbare Bezugsgrößen den Neueren zur Nachahmung verpflichtend aufgegeben, ist der Traditionshorizont der Stürmer und Dränger nicht mehr Ergebnis eines Traditionspostulats, sondern der autonomen, allein durch die ästhetische Reflexion geleiteten Traditionswahl. Analog läßt sich das Verhältnis zum jeweiligen Traditionshorizont charakterisieren: Verpflichtete die Regelpoetik normativ auf ein imitatio/aemulatio-Verhältnis zur Tradition, setzt die Genieästhetik an deren Stelle das Prinzip der Kongenialität, aus dem sich allenfalls noch eine Art aemulatio der Genies untereinander oder gegenüber der schaffenden Natur ableiten ließ.⁷² Entscheidend in unse-

⁶⁸ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe. 133 [in 143] Bde. in 4 Abteilungen. Weimar 1887-1919, Abt. I, Bd. 37, S. 131.

⁶⁹ Goethe (wie Anm. 68), Abt. I, Bd. 27, S. 72.

⁷⁰ Goethe (wie Anm. 68), Abt. I, Bd. 27, S. 88.

⁷¹ Vgl. Wilfried Barner: Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland. In: Epochen-schwelle und Epochenbewußtsein. Hg. v. Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck. München 1987 (Poetik und Hermeneutik, 12), S. 3-51.

⁷² Vgl. B. Bauer: Aemulatio. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gerd Ueding. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 141-187, hier 177 ff.

rem Zusammenhang aber ist, daß sich nach dem Wegfall der normativen antiquus/modernus-Dichotomie im Sturm und Drang erstmals eine Ästhetik des autonom gewählten und im weitesten Sinne philosophisch abgeleiteten Traditionsbezugs andeutet, die als ein wesentliches Konstituens der ästhetischen Moderne gelten kann. Ihre wohl früheste theoretische Reflexion findet dieser Paradigmenwechsel in Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz von 1795, in dem Schlegel in der Perspektive einer Perfektibilitätsentwicklung die Nachahmungsästhetik als Vorstufe der philosophischen Ästhetik kennzeichnet:

Während der Periode der Kindheit des dirigierenden Verstandes, wenn der theoretisierende Instinkt ein selbständiges Produkt aus sich zu erzeugen noch nicht im Stande ist; pflegt er sich gern an eine *gegebne Anschauung* anzuschließen, wo er Allgemeingültigkeit [...] ahndet. Daher die auffallende *Nachahmung des Antiken*, auf welche alle Europäische Nationen schon so frühe fielen, bei welcher sie mit der standhaftesten Ausdauer beharrten, und zu der sie immer nach einer kurzen Pause nur auf neue Weise zurückkehrten. [...] Der kindische Verstand erhebt das einzelne Beispiel zur allgemeinen Regel, adelt das Herkommen, und sanktioniert das Vorurteil. Die *Auktorität der Alten* (so schlecht man sie verstand, so verkehrt man sie auch nachahmte) ist das erste Grundgesetz in der Konstitution des ältesten ästhetischen Dogmatismus, welcher nur die Vorübung der eigentlich philosophischen Theorie der Poesie war.⁷³

Bereits im *Athenaeum*, im *Gespräch über die Poesie*, nutzt Schlegel konsequent den damit gewonnenen Freiraum zur Schaffung neuer Traditionshorizonte. Hatte die rhetorische Tradition gefordert, das Maß der eigenen Dichtung aus der Geschichte abzuleiten, kehrt er dieses Verhältnis programmatisch um, indem er den eigenen Wissens- und Reflexionsstand zum Maß beziehungsweise zum konstituierenden Element der Geschichte macht. „Die Kunst ruht auf dem Wissen“, erklärt er programmatisch, „und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte.“⁷⁴ In der Praxis bedeutet das:

Philosophie und Poesie, die höchsten Kräfte des Menschen, die selbst zu Athen jede für sich in der höchsten Blüte doch nur einzeln wirkten, greifen nun ineinander, um sich in ewiger Wechselwirkung gegenseitig zu beleben und zu bilden. Das Übersetzen der Dichter und das Nachbilden ihrer Rhythmen ist zur Kunst und die Kritik zur Wissenschaft geworden, die alte Irrtümer vernichtet und neue Aussichten in die Kenntnis des Al-

⁷³ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 237 f.

⁷⁴ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 2, S. 290.

tertums eröffnet, in deren Hintergründe sich eine vollendete Geschichte der Poesie zeigt.⁷⁵

Diese aus der ästhetischen Theorie heraus entstehende Traditionskonstitution dient in erster Linie der Selbstvergewisserung und Entwicklung eines aktuellen, aus der philosophisch-ästhetischen Reflexion gewonnenen Dichtungsverständnisses.⁷⁶ So gesehen dienten weite Teile der romantischen Literaturgeschichtsschreibung der Explikation der romantischen Dichtungstheorie.

Erhellend in unserem Zusammenhang erscheint der Umstand, daß Friedrich Schlegel die Eroberung neuer Traditionshorizonte in seine Theorie der Moderne einbettet. Wiederum im *Gespräch über die Poesie* heißt es dazu:

Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst her stammt. Dieses ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den klassischen Dichtungen des Altertums abgeben kann [...].⁷⁷

Gesprochen wird hier aus der Perspektive des jungen Modernen, der sich Traditionslasten nicht mehr durch eine vermeintliche auctoritas auferlegen läßt, sondern aus dem eigenen Erkenntnisinteresse heraus die Tradition, in der er sich verankert wissen will, frei wählt.

Damit einher gehen neue und für die ästhetische Moderne spezifische Formen der Intertextualität. Bezogen sich die Gebote der imitatio und aemulatio im wesentlichen auf Stil und Stoff, so geben die neuen Leitkategorien der Anverwandlung an einen fremden Text oder des Weiterschreibens fremder Texte das Intertextualitätsverhältnis für das ästhetische Experiment und Spiel frei. Die daraus resultierenden Konsequenzen für die Vorstellung von Autorschaft, Abgeschlossenheit oder Wahrheit eines literarischen Texts sind bereits in der Frühromantik zu konstatieren und wurden in der Postmodernediskussion – die (auch) unter diesem Aspekt in einen spezifisch modernen Pro-

⁷⁵ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 2, S. 303.

⁷⁶ Vgl. Ernst Behler: Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart, Weimar 1994, S. 176-195, hier 176-183.

⁷⁷ Schlegel (wie Anm. 35), Bd. 2, S. 335.

blemzusammenhang einrückt – lediglich radikalisiert wiederaufgenommen.

Von der skizzierten Möglichkeit der theoriegeleiteten Traditionswahl machen in der Moderne auch sogenannte Traditionalisten Gebrauch, die, so konservativ sie sich auch geben mögen, in diesem Sinne keineswegs unmodern sind. Thomas Mann beispielsweise leitete in seiner Frühzeit den immer wieder beschworenen Traditionshorizont des kulturstiftenden und -bewahrenden Bürgertums des 19. Jahrhunderts aus der kulturphilosophischen Kritik der aus seiner Sicht kulturgefährdenden und -zerstörenden westlichen Zivilisation ab. An der Wahl dieses Traditionshorizonts, der zeitlebens der Kern seiner bildungsaristokratischen Selbststilisierung blieb, hielt er fest, als die ursprüngliche theoretische Begründung im Zuge seines entschiedenen politischen Wandels unhaltbar wurde und ausgetauscht werden mußte. Unmodern wäre unter diesem Aspekt lediglich der unreflektierte oder allein auf die auctoritas der herrschenden Kanonisierung gegründete Traditionsbezug.

Doch auch hier verbirgt sich hinter dem Begriff der Wahl sein dialektischer Gegenpol in Gestalt des unentrinnbaren Zwangs, sich mit der Tradition auseinandersetzen zu müssen. Daß der Künstler der Moderne von normativen Verpflichtungen auf bestimmte Traditionen befreit ist, stellt ihn ja nicht außerhalb aller Traditionen, er verliert vielmehr – ex negativo formuliert – lediglich sein als gültig verbürgtes Orientierungssystem innerhalb der unüberschaubaren Vielfalt von Traditionssträngen, die auf ihn zuströmen. Sein eigenes künstlerisches Schaffen als etwas anderes gegenüber dieser Tradition abzugrenzen, dieses Andere als etwas Eigenes, Individuelles und Neues auszuweisen ist ein nicht zu unterschätzendes Problem in der ästhetischen Moderne. Harold Bloom hat es in der Formulierung *Anxiety of Influence* prägnant verdichtet und in seiner gleichnamigen Studie⁷⁸ sechs Grundfiguren des für den Künstler der Moderne unabweisbaren Abwehr- und Vernichtungskampfes gegen die auf ihn einströmende Tradition aufgezeigt.

Sehr viel weitergehend als Bloom hat Niklas Luhmann den Prozeß der Selbstfindung und Selbstbeschreibung über das Anderssein gegenüber tradierten Strukturen als „entscheidenden Zug zur Moder-

ne“⁷⁹ beschrieben, die auch er aus soziologischer Sicht mit der Epochenchwelle um 1800 ansetzt. Während der einzelne in den älteren, stratifikatorischen Gesellschaftssystemen seinen sozialen Ort vor allem durch seine Zugehörigkeit zu Schichten, Kasten oder Ständen fand und diese Inklusion in genau ein Teilsystem einer stratifizierten Gesellschaft auch seine Selbstfindung und -beschreibung ermöglichte, definiert sich das Individuum der Moderne zunächst über sein prinzipielles Anderssein und gewinnt damit die Freiheit, in verschiedenen gesellschaftlichen Teilsystemen unterschiedliche Funktionen zu erfüllen. Das muß nicht weiter ausgeführt werden, geht es doch hier nur um Luhmanns Begriff der modernen Exklusionsindividualität, mit dem sich das Traditionsproblem der Moderne weiter erhellen läßt. Denn seit Sturm und Drang und Frühromantik bildet es ein Grundmuster des künstlerischen Selbstverständnisses, das Inklusionsangebot des jeweils dominanten Traditionsstranges auszuschlagen, sein eigenes Schaffen zuallererst über diesen Ausschluß zu definieren, um sodann andere Traditionsstränge zu wählen und in höchst individueller Weise damit umzugehen. Das gilt sicher schon für die Shakespeare-Begeisterung des Sturm und Drang, geradezu exemplarisch haben es Wackenroder und Tieck in ihren beiden Einleitungen⁸⁰ zum ersten literarischen Text der deutschen Frühromantik, den *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* umgesetzt. Programatisch erklärt der Klosterbruder, seine Texte seien „nicht im Ton der heutigen Welt abgefaßt“,⁸¹ und er konkretisiert genau, auf welchen in der Berliner Spätaufklärung dominanten Traditionsstrang er sich damit nicht einlassen will: „Die sogenannten Theoristen und Systematiker beschreiben uns die Begeisterung des Künstlers von Hörensagen [...]“.⁸² Exklusion wird hier sogar zu einem identitätsstiftenden und die gewünschte Rezeptionshaltung des Lesers leitenden Prinzip, wenn der Klosterbruder erklärt: Wer die „Schriften des *H. von Ram-*

⁷⁹ Zum Folgenden vgl. Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1989, S. 149-258 (Kap.: Individuum, Individualität, Individualismus), hier 155.

⁸⁰ Zur These, daß dieses Gemeinschaftswerk zweier Autoren auch eigentlich zwei Textanfänge habe, vgl. Dirk Kemper: *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart 1993, S. 1 f.

⁸¹ Wackenroder (wie Anm. 50), Bd. 1, S. 53.

⁸² Wackenroder (wie Anm. 50), Bd. 1, S. 55.

⁷⁸ Vgl. Bloom (wie Anm. 18).

dohr [...] liebt, mag das, was ich geschrieben habe, nur sogleich aus der Hand legen, denn es wird ihm nicht gefallen“.⁸³ Statt dessen solle sich der Leser, so wird der neu gewählte Traditionshorizont dann im folgenden entfaltet, an die Künstlergeschichten Giorgio Vasaris und anderer halten, und zwar nicht mit dem quellenkritischen Skalpell der zeitgenössischen Kunstgeschichte à la Fiorillo (Exklusion aus dem dominanten Paradigma der sich herausbildenden Fachwissenschaft), sondern mit Liebe und Empfänglichkeit für die dort verborgenen Heiligengeschichten der Kunst.⁸⁴

Die Freiheit zur autonomen und im weitesten Sinne philosophisch abgeleiteten Traditionswahl bildet einen Grundzug der ästhetischen Moderne als Makroepoche. Gegenüber dem traditionelleren, eher am Mikroepochenbegriff der Moderne orientierten Kriterium des radikalen Traditionsbruchs⁸⁵ bietet dieses Definiens zum einen den Vorteil, auch sehr viel subtilere Formen des neuen, spezifisch modernen Umgangs mit der Tradition integrieren zu können, wie sie schon bei Wackenroder sichtbar wurden, zum anderen die historischen Wurzeln der unser eigenes Gegenwartsbewußtsein prägenden – vermeintlichen – Traditionslosigkeit oder aber postmodernen Traditionsbeliebigkeit transparent werden zu lassen.

ERNST BEHLER

Von der romantischen Kunstkritik zur modernen Hermeneutik

Um Friedrich Schlegels Theorie der literarischen Moderne herauszuarbeiten, muß man bei seiner ersten größeren Schrift, dem 1795 fertiggestellten, aber erst 1797 erschienenen Essay *Über das Studium der Griechischen Poesie* ansetzen. In der jüngeren Literaturkritik ist auf überzeugende Weise nachgewiesen worden, daß Schlegel mit diesem Text die „Querelle des anciens et des modernes“ auf deutschem Terrain fortsetzte, die im 17. Jahrhundert, zur Regierungszeit Ludwigs XIV., in Frankreich entbrannt war und die für das Bewußtsein literarischer Modernität ausschlaggebende Bedeutung hatte.¹ Bekanntlich ging es dabei um die Frage, ob den Alten, das heißt den Griechen und Römern, auf dem Gebiet der Künste und der Literatur weiterhin uneingeschränkte Autorität zugebilligt werden müsse, oder ob nicht die Modernen künstlerische Werke geschaffen hätten, die einen von den Alten unabhängigen Wert besäßen und sogar über die von ihnen erreichte Schönheit hinausragten. In der französischen Ausprägung der „Querelle“ bezog sich diese Frage vor allem auf die Tragödie, die mit den von Corneille und Racine geschaffenen Dramen eine neue Ausdrucksform gefunden hatte. Ähnliche Bekundungen literarischer Modernität lassen sich in England nachweisen, wo sie sich auf das von Shakespeare geschaffene Drama beziehen.²

⁸³ Wackenroder (wie Anm. 50), Bd. 1, S. 53.

⁸⁴ Vgl. Kemper (wie Anm. 80), S. 261-268.

⁸⁵ Vgl. Ulrich Fülleborn: Einleitung. In: *Das neuzeitliche Ich* (wie Anm. 47), S. 11.

¹ Dieser Gedanke wurde zuerst von Hans-Robert Jauß entwickelt: Hans Robert Jauß: Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle des anciens et des modernes“. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt 1970. – Siehe auch: Hans Robert Jauß: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des anciens et des modernes“*. In: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Par M. Perrault de l'Académie française. Hg. v. Hans Robert Jauß. München 1964.

² Siehe hierzu Ernst Behler: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn 1989, S. 67-81.