



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

Frühe Kunstschau Friedrich Schlegels.

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

Frühe Kunstschau Friedrich Schlegels

1. Friedrich Schlegel, Kant und Fichte

Jeder Versuch, Friedrich Schlegels Denken, zumal in seiner Frühzeit, zusammenzufassen und darzustellen, steht immer wieder vor der Tatsache, daß Schlegel nie beharren will, sondern ein ständiges Werden erlebt, und daß solcher willigen Wandlungslust aphoristische Ausdrucksform am besten entspricht, wie sie ihm — nicht nur im „Fragment“ — lieb ist. Nicolai Hartmann gelangt bei der Betrachtung der Philosophie Schlegels im ersten Teil seiner „Philosophie des deutschen Idealismus“ (Berlin und Leipzig 1923 S. 215) zu dem Endergebnis, Schlegels Gedankenwelt sei eine verwirrende Mannigfaltigkeit verstreuter Keime. „Weder Schlegel selbst, noch irgendein anderer aus dem romantischen Freundeskreise hat diese Keime durchzuführen gewußt. Das „System“, das ihm selbst als philosophische Aufgabe vorschwebte, lag nicht in der Reichweite seiner Fähigkeiten. Er weiß um diese Grenze seines Könnens, er weiß auch, daß er mit seinem gedanklichen Ringen im ersten Anfang einer großen Bewegung steht, und — läßt es bewenden bei verstreuten Lichtblitzen, die ihm aufleuchten.“ Ausdrücklich sagt Hartmann hingegen an anderer Stelle (S. 220), daß die Fülle hingeworfener Gedanken splitter Friedrich von Hardenbergs dem aufmerksamen Leser das Material einer eigenartigen, durchaus geschlossenen Weltanschauung darbieten. Hartmann entwickelt diese Weltanschauung; freilich will er auch die verstreuten Keime der Gedankenwelt F. Schlegels im Zusammenhang überschauen.

Inzwischen ist wieder mehrfach versucht worden, und gewiß mit Erfolg, solche Überschau herzustellen, nicht nur im Bereich von F. Schlegels Frühzeit, auch seiner späten Leistungen. Trotzdem gilt nach wie vor für F. Schlegel, was er selbst von Platon sagt: „Er ist nie mit seinem Denken fertig geworden, immer beschäftigt, seine Ansichten zu berichtigen, zu ergänzen, zu vervollkommen, und in diesem immer weiter strebenden

Gang seines Geistes nach vollendetem Wissen und Erkennen, diesem ewigen Werden, Entwickeln und Bilden seiner Ideen, das er in Gesprächen künstlich darzustellen suchte, muß das Charakteristische seiner Philosophie gesucht werden, wenn man nicht in Gefahr geraten will, ihren Geist zu verkennen, und auf dem Wege einer irrigen Untersuchung zu ganz schiefen und falschen Resultaten zu gelangen."

Klingt das nicht, als wolle Schlegel sein eigenes Wesen in Platon hineindeuten? Er tat es zu einer Zeit, die dem Denken seiner Anfänge noch nahestand, es aber auch schon überwinden wollte. Die Stelle findet sich in E. J. F. Windischmanns Ausgabe der „Philosophischen Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806" (Bonn 1836/7 I, 364), in dem Abschnitt „Historische Charakteristik der Philosophie nach ihrer successiven Entwicklung".

Wie diese Vorlesungen überhaupt zählt auch der Abschnitt, der die Geschichte der Philosophie bis Schelling umreißt, zu den ersten Versuchen Schlegels, vom Aphorismus und von Aufsätzen, die tatsächlich aus Aphorismen bestehen, zu größeren geschlossenen Arbeiten fortzuschreiten, wie es die künftigen Werke Schlegels sind. Der Abschnitt ebenso wie die ganze Reihe der Vorlesungen ist bemerkenswert, auch weil hier noch genug Jugendaufichten Schlegels sich antreffen lassen. Schon kündigt sich die Weltanschauung seiner Spätzeit an. Aber sie arbeitet vorläufig noch stark mit altem Besitz. (Verwiesen sei auf Heinrich Nemes knappe Zergliederung im Philosophischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 1930 373 ff., 499 ff.) So wird der Abschnitt zu einem wichtigen Zeugnis auch für das Denken des jungen Schlegel, wichtig vor allem, weil diesmal endlich etwas Vollständigeres an die Stelle vielgestaltiger Einzelurteile tritt. Wirklich zieht Schlegel die Summe aus den vielen Eindrücken, die ihm sich ergeben hatten, als er sich in ältere Philosophie versenkte und als er, unmittelbarer Zeitgenosse, das Werden jüngster, zunächst deutscher Philosophie miterlebte. Eindeutiger wird sein Werken, weil es nicht länger aphoristisch den einen Philosophen mit dem andern vergleicht, sondern jedem seine Stelle und seinen Rang im Rahmen des Ganzen zuweisen muß. (Wieweit sich das in Schlegels Jenaer Vorlesungen vom Winter 1800 auf 1801 vorbereitet, wird sich ermessen lassen, sobald die von Josef Körner angekündigte Veröffentlichung der Mitschrift eines Hörers gedruckt vorliegt.)

Wie genau dies Werken mit den Ansichten seiner Frühzeit übereinstimmt, bestätigt Schlegel schon durch die Schätzung, die jetzt dem „vollständigsten, merkwürdigsten System des Idealismus" zuteil wird, „das je aufgestellt ward", der Philosophie Fichtes. In ihr gipfelt die Dar-

stellung. Sie ist von Anfang an vorbereitet. Neben Fichte spielt Schelling nur eine bescheidene Rolle. Kant vollends wird herabgedrückt; gegen ihn wendet sich Schlegel mit Kampfmitteln, die er Fichte dankt. Kants Denken wird als synkretistisch bezeichnet.

Schlegel wird nicht müde, wieder und wieder zu sagen, daß Kants Philosophie sich aus „intellektuellen“ und aus empirischen Bestandteilen zusammensetze. Vermischung entgegengesetzter Denkarten führe indes nie zur Wahrheit. Nur Selbstdenken werde von solchem Synkretismus angeregt, mehr als durch ein vollendetes philosophisches System. Spinoza habe keine Schüler erzogen. So ergibt sich (I, 460) als Schlegels Urteil über Kant: „Nirgend ist... der Anreiz zum Selbstdenken größer als bei Kant, der mit einem geraden ernstern, unveränderlichen Streben nach der Wahrheit eine ungeheure Fülle von Ideen und Kenntnissen aus allen Fächern des menschlichen Wissens, eine große Originalität, eigentümliche Ansichten des Lebens, vielen Witz und andere zu der Philosophie eben nicht absolut nötige Fähigkeiten verband; jedoch hat er nicht allein durch diesen Ideenreichtum, sondern auch und vielleicht noch mehr durch das Schwierige seines Systems so sehr den Geist des Selbstdenkens erregt und so viele bedeutende Nachfolger geweckt.“

Überträgt Schlegel nicht auch auf Kant, was er selbst auf dem Boden der Philosophie leisten zu können meinte? Auch ihm war es gegeben, dank seiner Fülle von Kenntnissen, seiner Originalität, seinem „Witz“ (der Begriff ist natürlich in Schlegels besonderem Sinn zu nehmen), auch dank seinem Streben nach Wahrheit anzuregen, aber nicht ein System aufzubauen. Nur klingt hier immer mit, daß Schlegel zu Kant nichts Besseres zu sagen hat als: Du bist nicht in strengerem Sinn als ich Philosoph.

Doch nicht bloß ein Vorspiel für künftige Philosophie ist ihm Kant. Zu Kants eigentlichen Wegweisern macht er Bacon und Newton. Die Grundidee zur Kritik der Vernunft sei aus Bacon entlehnt; Kants Sittlichkeitslehre sei ein Versuch, für Sittlichkeit ein ebenso allgemeines, unerschütterliches Gesetz zu finden, wie Newton es in der Physik aufgestellt hat. Was dies zweite meint, ergibt sich aus Schlegels Überzeugung (I, 453), Newton sei zu den materialistischen Empirikern zu zählen. Der Einspruch der deutschen Romantik gegen Kants kategorischen Imperativ konnte nicht später ausgewertet werden.

Den dunkelsten Teil der Philosophie Kants nennt Schlegel die Lehre vom Verstand. Die Dunkelheit rühre größtenteils von den Keimen besserer Philosophie her, die gerade hier am häufigsten und häufigsten vorkämen. Schlegel gibt zu erkennen, daß er den Entwickler solcher Keime in Fichte erblickt. Seien doch die Keime des „Idealismus“ bei

Kant am deutlichsten und klarsten ausgesprochen, aber doch so einzeln, so rhapsodisch, in so vielen Widersprüchen, daß man damit gar nicht auf reine kommen könne. „Man findet einzelne Stellen, wo es ganz bestimmt scheint, als behaupte Kant, der Geist schaffe sich die Gesetze selbst, dann aber auch wieder andere, die diesen widersprechen; er unterordnet die Dinge den Formen und Gesetzen des Geistes so sehr, daß man nicht einsieht, warum er sie nicht eben auch zu Produkten des Geistes macht“ (I, 465).

Idealismus ist für Schlegel erst Fichtes Philosophie. Doch wiewohl er Kant mehr zu den Empirikern als zu den Idealisten rechnet, gesteht er zu, bei Kant bestünden so viele Spuren und Keime des Idealismus, daß er als Wiedererwecker und Stifter des Idealismus angesehen werden könne. Ganz Kants Erfindung und gewiß sehr verdienstlich nennt Schlegel den Gedanken, daß der Philosophie eine Kritik der Philosophie vorangehen müsse. Hier und da habe Kant sich auch seinem Ideal genähert. Echt schlegelisch fügt er hinzu, es wäre noch mehr der Fall gewesen, wenn Kant mehr Philolog gewesen wäre und mehr philologische, kritische Rücksicht auf die Geschichte der Philosophie genommen hätte.

All das ist für Schlegel nur die Unterlage, auf der er das Denkmal Fichtes aufrichtet: „Er entwickelte die kantische Philosophie nicht zu dem, was Kant daraus entwickeln wollte, sondern wie sie durch fortgesetzte, strenge Konsequenz notwendig entwickelt werden mußte.“ Das ist der Leitgedanke, nicht nur für die geschichtliche Übersicht der Philosophie, vielmehr für die Kölner Vorlesungen überhaupt. Was jetzt über Fichte gesagt wird, beruft sich ausdrücklich auf die Begriffsbestimmung des Idealismus, die vorher im „Anhang zur Logik“ (I, 211 ff.) geboten worden war; hier wie dort soll Aristoteles als Vorläufer Fichtes gelten. Erfinder, wie die Geschichte der Philosophie nur wenige aufzuweisen hat, wird für Schlegel Fichte durch seine Form und seine Methode. Fichtes Philosophie sei gleichsam eine ganz neue Wissenschaft, ihre Form ganz originell und seine eigene Erfindung, ganz eins mit dem Geist seiner Philosophie und durchaus philosophisch. Den Eigenwert solcher Form schätzt Schlegel hoch ein; Mängel eines Systems gelten ihm nicht als Hindernis der Formvollkommenheit. So habe sich Fichtes System nicht völlig entwickelt, weil er sich aus subjektiven Gründen auf das Gebiet der bedingten Wahrheit beschränkte und aus Furcht vor Schwärmerei nicht zum Idealismus der unbedingten Wahrheit fortschritt. Hier meldet sich an, was Schlegel von Fichte scheidet.

Von Fichtes „Grundriß der Wissenschaftslehre“ wäre nur noch ein Schritt zum transzendenten Idealismus übrig gewesen. Vielmehr sei er

seitdem zum empirischen Idealismus Kants zurückgekehrt. „Wäre er auf dem ersten Wege fortgeschritten, so würde er in der Moral und Religion gewiß auf ganz andere Resultate gekommen sein, als Kant“ (I, 470). Überhaupt ist für Schlegel Sittenlehre wie Naturrecht Fichtes nur Anwendung seiner Methode auf Kants Sittenlehre und auf das allgemein bestehende Naturrecht.

Schon kündigt sich an, daß Schlegel, wie er Kant nur zu einem Vorbereiter Fichtes macht, auch Fichte bloß deshalb so hoch emporhebt, weil er sich als Vollender der Philosophie Fichtes fühlt, als den eigentlichen Schöpfer des transzendenten Idealismus. Er will mit Fichtes Methode aus Fichtes Denken die Folgerungen ziehen, die von Fichte nicht gezogen worden sind. Es geschieht im nächsten Abschnitt, in der „Theorie der Anschauung“, dem ersten Kapitel der „Psychologie als Theorie des Bewußtseins“. Hier wird ausgeführt, was vorher angedeutet ist: die Auseinandersetzung mit Fichtes Lehre des Bewußtseins. Verglichen werden die Bewußtseinslehre Fichtes und die Schlegels, immer freilich in der Überzeugung, daß Fichtes Bewußtseinslehre die bisher vollkommenste, ausgebildete sei (I, 468).

Schlegel geht, sein Glaubensbekenntnis zu gestalten, von dem Gegensatz des Seins und des Werdens aus. Nur der Begriff des Werdens erlaube, die Unendlichkeit, die wir in uns finden, mit dem Gefühl der Beschränktheit im Leben zu vereinigen. Gebe es nur ein Werden, so sei das Endliche, wenn auch extensiv begrenzt, doch intensiv durch die unendliche Mannigfaltigkeit und Veränderlichkeit immer unendlich.

Schlegel verwerft den Begriff des Strebens, der für Fichte und für dessen Wissenschaftslehre hohe Bedeutung hat, weil auch ihm der Begriff Voraussetzung für alle Erkenntnis bedeutet. Schlegel folgert: Der Gegenstand des Strebens muß, wie er außerhalb des Strebenden ist, auch in ihm sein. Wäre er nicht Besitz des Geists, so wäre kein Streben möglich. Gerade weil das Gefühl eines Widerspruchs zwischen Endlichem und Unendlichem in uns besteht, so verrät sich, daß unser Ich ein Behälter des einen wie des andern, folglich nicht nur endlich, sondern unendlich sei. Das Gefühl der Beschränktheit, das uns im Leben beständig begleitet, ist mithin nur durch die Annahme zu erklären, daß wir nur ein Stück von uns selbst sind. Das führt zu dem Glauben an ein Du. Dies Du ist nicht etwas uns Entgegengesetztes oder Ähnliches (Mensch gegen Mensch; Tier oder Stein gegen Mensch). Es ist ein Gegen-Ich und deutet auf ein Ur-Ich. „Dieses Ur-Ich ist der Begriff, der eigentlich die Philosophie begründet... Unser Ich, philosophisch be-

trachtet, enthält also eine Beziehung auf ein Ur-Ich, und ein Gegen-Ich; es ist zugleich ein Du, Er, Wir" (2, 19 f.).

Folge ist die Unmöglichkeit eines Nicht-Ichs außer dem Ich. Die Außendinge sind also nicht Nicht-Ich, nicht ein toter, matter, leerer, sinnlicher Widerschein des Ichs, der dies Ich auf eine unbegreifliche Art beschränkt, sondern ein lebendiges, kräftiges Gegen-Ich, ein Du.

Schlegel geht noch einen entscheidenden Schritt weiter: Durch die Idee des Werdens wird das Ich zu einem Ur-Ich, durch solche Erhöhung des Begriffs Ich die Idee des Werdens zu einem Begriff der Welt. „Gibt es gar kein Ich neben dem Ich, und ist alles Werden nur ein werdendes Ich, so ist ja dieses Ich, als der Inbegriff von allem, gerade das, was wir sonst Welt nennen.“ Die Welt ist also ein unendliches Ich im Werden und gleichsam eine werdende Gottheit.

(Es läßt sich begreifen, daß der Herausgeber Windischmann diese Äußerung Schlegels nur mit Bangen wiedergab. Er fügt ihr (2, 397) eine Anmerkung bei. Sie will verhindern, daß man meine, Schlegel denke an eine göttliche Vollkommenheit, die dem Ich ursprünglich eigen sei. Es sei nur die Rede von einer ersten Aussicht des Ichs auf Unendlichkeit. Wie es eigentlich gemeint ist, lehre der Schluß der Vorlesungen (2, 396): Das anfangs selbstvertrauende Ich werde erst durch sittliche Selbstbeschränkung und durch lebendigen Glauben an Gott, die ewige Liebe und Vollkommenheit, zu Gott erhoben und nehme erst dann an der Göttlichkeit teil. Ein wertvoller Beleg für das, was von Benno von Wiese in der Schrift über Schlegel (Berlin 1927) „Einbauung der romantischen Ideologie in das katholische Glaubenssystem“ genannt wird. Wiese erwähnt die Äußerung Schlegels S. 107.)

Nun meint Schlegel, seine Philosophie als vollendeten und kritischen Idealismus erwiesen zu haben. Ausdrücklich scheidet er sie von Fichtes Ansicht (2, 26 f.). Fichte sei um der Identität des Ichs und Nicht-Ichs willen seiner höhern und bessern Philosophie untreu geworden. Schlegel fühlt sich mit Fichte einig in der Annahme, das Ich sei zugleich Objekt und Subjekt, aber er möchte für diese Wendung Fichtes einsetzen: Das Ich wird sich selbst zum Objekt; er möchte an Stelle eines Seins also ein Werden walten lassen. Die in sich zurückgehende Tätigkeit dulde kein Sein, da ein Zurückkehren nicht statthaben könne, ohne vorher aus sich herauszugehen. Zurückkehren wie Aus sich herausgehen sei bei stetem Beharren nicht möglich.

Ferner stellt Schlegel dem „Machen des Ichs“, wie er es bei Fichte entdeckt, ein „Finden des Ichs“ entgegen. Das Ich findet sich, indem es sich als Teil oder Ableitung des Ur-Ichs erkennt. Wer wie Fichte das Ich

durch die willkürliche, freie und erhöhte Tätigkeit des Denkens „macht“, verfallt dem Irrtum, unser eigenes abgeleitetes Ich für den Schöpfer unseres Selbst, also auch Gott für ein Geschöpf des Menschen zu halten. (Schon hier ist überwunden, was für Windischmann bedenklich geschehen hatte.)

Schlegel kommt auf diesen Vorwurf zurück, wenn er für die Heidelberger Jahrbücher 1808 die drei Schriften Fichtes von 1806 bespricht. Scheint es nicht, als lenkten diese Schriften, zunächst die „Anweisung zum seligen Leben“, einem Ziel zu, das nicht weit von Schlegels Absichten liegt? In ihnen wandelt ethischer Idealismus sich in religiösen; an die Stelle des „absoluten Ichs“ tritt die Gottheit. Doch sogar wenn Fichte nicht den Begriff der Substanz, gegen den sich Schlegel in den Kölner Vorlesungen dauernd wehrt, nun wiederaufgenommen hätte, von Schlegels Standpunkt wäre Fichtes Religiosität irreligiös geblieben. Ganz im Sinn der Vorlesungen erklärt die Besprechung (Kürschners Deutsche National-Litteratur 143, 335), die Religiösen Fichtes dürften sich von der Gefahr und dem Verdacht der Selbstvergötterung schwerlich ganz freisprechen können.

„Sinngedichte. 1815“ überschrieben sind (Sämtliche Werke, 2. Originalausgabe 10, 50) Spottverse, die Schlegels Einwände gegen Fichtes „Anweisung zum seligen Leben“ in knappste Form bringen. Da wird ein Verspaar des Angelus Silesius zum Wahlspruch des „heutigen Weisheitslehrers“ umgedichtet und umgekehrt:

Ich bin das Ich und Er, bin auch das Du in Dir;
D'rum geb' ich mir allein, nicht Gott die Ehrgebühr.

Es folgt die „Anfrage“:

Jenen alten sehr lieblichen Spaß von dem Subjekt und Objekt,
Der auf den Gassen nun klingt, werdet Ihr nimmer ihn satt?

Wer möchte diesen Sinngedichten noch anmerken, wie eng sich Schlegel einst mit Fichte verbunden gefühlt hat? Nun war manches überwunden, was in den Vorlesungen zu Gunsten Fichtes gesagt worden war, trotz allen Einsprüchen, die auch sie schon bringen.

Weder wie weit die Kölner Vorlesungen in älteren Äußerungen Schlegels sich vorbereiten, noch wie weit sie solchen älteren Bekenntnissen widersprechen, sei hier im einzelnen untersucht, auch nicht im Bereich von Schlegels Urteil über Kant und Fichte. Sie sind mir im Augenblick wichtig als erster Schritt zu einer Synthese der Weltanschauung Schlegels. Als solcher Versuch bedeuten sie einen ruhenden Punkt in der Flucht der Wandlungen seiner Philosophie. Sie werden dadurch zu einem Maßstab, diese Wandlungen zu bemessen. Doch auch dieser

Maßstab ist mir nur wichtig, soweit er letzten Endes für die Dichtung etwas bedeutet. Ich will nicht den Erforschern der Philosophie ins Handwerk pfuschen, sondern nur der Ergründung des Werdens der Dichtung dienen, überzeugt freilich nach wie vor, daß dies Werden nur dann sich ergründen läßt, wenn die weltanschaulichen Voraussetzungen in Betracht kommen.

Nur aus diesem Grund gab ich hier an, wie die Kölner Vorlesungen über Kant und über Fichte sich äußern. Denn Kant und Fichte haben in erster Linie die ästhetische Selbstbesinnung Schlegels in seiner Frühzeit bedingt. Die Kölner Vorlesungen lassen diesen Zusammenhang allerdings gar nicht spüren. Was sie über Kant und Fichte sagen, berührt in keiner Weise das Gebiet des Ästhetischen. Wenn immer noch über Schlegel geurteilt wird, er sei der typische Romantiker in seiner absoluten Überordnung der Kunst über jede Form des Geistigen, so macht sich an den Stellen, die oben gemustert sind, diese Überordnung nicht im geringsten geltend. Die Einwände, die gegen Kant und doch auch gegen Fichte hier erhoben werden, beharren durchaus im Bereich der Erkenntnis und der Sittlichkeit.

So liegt von vornherein nahe, daß die Vorlesungen verschweigen, welche Bezüge zwischen Schlegel und den beiden Philosophen sich auf dem Boden des Ästhetischen ergeben hatten. Nur der Kenner bemerkt, daß trotz allen Einwänden vieles unbestritten bleibt, was einst der Forschung Schlegels den Weg gewiesen hat, in das Wesen von Kunststücken einzudringen. Selbstverständlich klang, was er damals über Kant, und sogar, was er über Fichte sagte, anders und zustimmender als die Sätze der Vorlesungen.

II. Schlegels Bekenntnis von 1793

Den Zusammenhang zwischen dem jungen Schlegel und den beiden Führern seiner Frühzeit habe ich mehrfach und nicht nur in meiner „Deutschen Romantik“ zu erkunden versucht. Im ganzen und großen wird das heute nicht viel anders angefaßt. Großzügig geschieht es in einer jüngsten Untersuchung, in Otto Manns ideengeschichtlicher Zusammenfassung „Der junge Friedrich Schlegel, eine Analyse von Existenz und Werk“ (Berlin 1932). Helmut Folwertschmys Breslauer Dissertation „Friedrich Schlegels Verhältnis zur Philosophie“ (1930) erörtert mit Einsicht Zeugnisse für Schlegels Verhältnis zu Kant, auch zu Schiller, die ich hier zu betrachten habe.

Vor längerer Zeit trat Einbliden, die schon gewonnen waren, drohen- der Einspruch entgegen; heute ist er wohl überwunden. Ein grundsätz- licher Widersprecher suchte sein angebliches Besserwissen (wohl auch aus Verneinungsdrang) gegen unbestreitbare Tatsachen auszuspielen. Eigentlich lehrte er sich gegen „Synthese“, also gegen den Begriff, den andere und ich aufgebieten hatten, Erforschen der Dichterleistung vor der damals geltenden Atomisierung zu retten, es wieder zur Be- trachtung von Ganzen hinzuleiten und ihm ein bloßes und dabei recht un- zulängliches Analysieren abzugewöhnen. (Heute muß ich freilich sagen, daß es mir lieber wäre, wenn der Einwand unseres Gegners die Gefah- ren synthetischer Betrachtung erfolgreicher im Bewußtsein des Zeit- alters erhalten hätte.)

An einer Untersuchung der „Motive der kantischen Religionsphiloso- phie“ suchte der überscharfe Kritiker darzutun, wie wenig Ausichten das Ergebnis seiner Analyse dem synthetischen Verfahren übriglasse. Der Synthese bliebe nur der Ausweg, mit harmonisierender Tendenz die Lehre Kants wiederzugeben und einen Einheitspunkt zu entdecken, von dem sie alle Brüche „aus dem Sinne Kants“ zu heilen unternehme. So etwa habe es Runo Fischer gemacht, freilich immer noch besser als die damals jüngste Synthetik in Sachen der Romantik.

Das Ergebnis der Untersuchung wird gegen meine Ansicht ausge- spielt, Kant habe den Romantikern die Vernunftfeindschaft Hamanns und Herders überwinden geholfen. „Für eine geistige Bewegung... , deren größten Ruhmestitel man bisher doch noch darin gesehen hat, daß sie den Reichtum seelischer, geschichtlicher, sittlicher, religiöser und künst- lerischer Erfahrung nach allen Seiten ins Unermeßliche geweitet hat, hätten... die Schwierigkeiten wachsen müssen, wenn sie wirklich Kants normative Position übernehmen wollte.“ Zugegeben wird immerhin, daß Kant auf die Romantiker großen Einfluß gehabt habe. Aber nur Ein- zeluntersuchung könne weiterführen. Für Friedrich Schlegel müsse sie von dem Prinzip der teleologischen Urteilskraft ausgehen, „von der so gefährlichen und verführerischen Kategorie des „als ob““. Noch in der romantischen Ironie wirke sich das aus. Das alles wird nur angedeutet. Die geforderte Einzeluntersuchung kommt an dieser Stelle nicht zustande. Soviel ich weiß, ist sie bisher auch von keinem andern geleistet worden.

Das schwererträgliche, wenigstens mir unerträgliche Bedürfnis, um jeden Preis etwas anderes zu verfechten, verrennt sich hier in übelste Ab- wege. Gewiß läßt der Zusammenhang, der zwischen Kants „als ob“ und der romantischen Ironie hier angenommen wird, sich wahrscheinlich machen, wenn der Begriff der Umdeutung zuhilfe genommen wird, zu-

nächst der eines „psychologistischen Mißverstehens“. Aber wenn das nicht nur Spiel mit Gedanken sein soll, so läuft es zuletzt auf ein Nachweisen von Einflüssen hinaus, das mir und anderen längst recht gleichgültig geworden ist.

Vollends war Irrtum die Annahme, daß den wenigen Sätzen, die in meiner „Deutschen Romantik“ der von mir vertretenen Ansicht zugewiesen werden konnten, nicht Einzeluntersuchung zugrunde liege. Wer von den paar Worten, die ich aus einem Brief Friedrich Schlegels an seinen Bruder anführe, auch nur zu dem Brief selbst weitergeht, kann sich schwerlich der Einsicht verschließen, welch großes und entscheidendes Gedankenerlebnis Kant für den jungen Friedrich Schlegel war. Allerdings schätzt der Kritiker, von dem hier zu berichten war, Verwertung der frühromantischen Briefschätze nicht hoch ein und spielt dagegen Büchertitel aus spätrromantischer Zeit aus, die längst an zugänglichsten Stellen landläufiger Darstellungen zu erscheinen pflegten.

Um auch andern den Weg zu den entscheidenden Stellen der Briefe F. Schlegels abzukürzen, seien hier die wichtigsten Sätze wiedergegeben; sie sind wertvollste Zeugnisse für das Werden der romantischen Weltanschauung.

Friedrich Schlegel beginnt in einem Brief an Wilhelm, der um die Mitte Mai 1793 geschrieben sein dürfte (S. 86 ff.), seine Ansichten über Dichtkunst zu entwickeln. Das ist vorläufig Schau aus weiter Ferne, die nur das Wichtigste berücksichtigt. Wilhelm muß gegen diese schwerverständlichen Andeutungen viel eingewendet haben. Die nächsten Briefe Friedrichs verharren bei Einzelheiten und vertiefen sich besonders in „Hamlet“. Dann nimmt die Sorge um Karoline allen Raum in Anspruch. Nach Monaten erst greift Friedrich die „Mitteilungen über Dichtkunst“ wieder auf.

Am 28. August 1793 wehrt Friedrich den Einwand ab, den sein Bruder gegen ihn erhoben hatte: Es sei nicht ratsam, bei Untersuchungen über die Poesie von ihren höchsten Gesetzen auszugehen (S. 110 f.). Er erwidert: „Es ist mir nicht eingefallen, einen Dichter nach Begriffen a priori konstruieren zu wollen. Für den Schöpfer gibt es keine Gesetze, aber Richter kann man nur sein, mit Sinn, nach Gesetzen. — Ich nahm den Weg, der mir natürlich war, und daß er das war, wirst Du sehr begreiflich finden, wegen einiger Gewohnheit und Übung, jeden gegebenen Stoff nach den wesentlichen Zwecken des Verstandes und der Vernunft in ein vollständiges Ganze zu ordnen. Und dieses hat auch seinen Wert. (Mein Wunsch war, daß jeder nach seiner Natur täte, was er könnte, für die Untersuchung selbst, und um

sie gemeinschaftlich zu machen.) Ich muß zwei Dinge gegen Dich in Schutz nehmen, die Du verkennst, das System und das Ideal. Ich weiß, der schändliche Mißbrauch sinn- und seelenloser Vernünftler hat diese Namen für Dich sehr besudelt; aber Du siehst nur darauf und verkennst, verachtest ungerechterweise die köstlichen lauten Urkunden unsres göttlichen Adels. — Was wir in Werken, Handlungen und Kunstwerken Seele heißen (im Gedichte nenne ich's gern Herz), im Menschen Geist und sittliche Würde, in der Schöpfung Gott, — lebendigster Zusammenhang — das ist in Begriffen System. Es gibt nur Ein wirkliches System — die große Verborgene, die ewige Natur, oder die Wahrheit. — Aber denke Dir alle menschliche Gedanken als ein Ganzes, so leuchtet ein, daß die Wahrheit, die vollendete Einheit, das notwendige, ob schon nie erreichbare Ziel alles Denkens ist. Wir Leute sind also auch nicht unnütz, wenn wir auch nicht so gute Beobachter sein sollten, wie Ihr Propheten; Ihr dürft nicht einseitig eine heilige Anlage der Menschheit geringschätzen. Und laß mich's hinzusetzen, daß der Geist des Systems, der etwas ganz anders ist als ein System, allein zur Vielseitigkeit führt — welches paradox scheinen kann, aber sehr unleugbar ist.

Die Quelle des Ideals ist der heiße Durst nach Ewigkeit, die Sehnsucht nach Gott, also das Edelste unsrer Natur. — Einige, die es verkennen, wähnen, es streite mit der Natur, die doch nur in Eintracht mit dem Geiste das wahrhaft Große erzeugt. Die Begeisterung ist die Mutter des Ideals und der Begriff sein Vater. — Was ist denn unsre Würde, als die Kraft und der Entschluß Gott ähnlich zu werden, die Unendlichkeit immer vor Augen zu haben? — Das regsame Streben des Handelns, der höchste Maßstab des Urteils schließt ja gar nicht aus alle Tugenden der Empfänglichkeit, sondern kann ja nur mit ihnen bestehn."

Kann angesichts dieses Bekenntnisses noch fraglich bleiben, ob für den jungen Friedrich Schlegel vereinzelnde Beschauung des Lebens oder verbindende Ganzschau wertvoller war? Jeden Stoff nach den wesentlichen Zwecken des Verstandes und der Vernunft in ein vollständiges Ganze zu ordnen, ist ihm gewohnter Brauch. Nur angedeutet sei hier, daß Schlegel den Zweckbegriff Kants nutzt und ihn mit Kant in den Dienst systematischer Verbindung stellt. Mit Kant erkennt Schlegel der Vernunft zu, daß sie die systematische Einheit ihrer Inhalte herzustellen strebe. In Kants Sinn verwertet Schlegel den Begriff „Ideal“; und mit Kant stimmt die Gleichstellung von Ideal und Gott überein. Kantisch ist endlich auch der Gegensatz von Vernunft und Vernünfteln

(Kritik der Urteilskraft § 55 Anmerkung; vgl. auch das „Deutsche Wörterbuch“ der Grimm 12, 936 ff. unter den Stichworten „Vernünfstlei“, „Vernünfsteln“ und „Vernünftler“.) Zugleich setzt Schlegel diese Vorstellungswelt Kants in seine Sprache oder vielmehr in eine Sprache um, die seinen Bruder überzeugen kann. Die Wurzel des Dursts nach Wahrheit, der ihm kantisch ein Bedürfnis nach vollendeter Einheit ist, nennt er die Begeisterung; ihr gibt er den gleichen Anteil am Ideal wie dem Begriff. Schlegel denkt in dem Brief kantisch, aber er bezeugt zugleich, daß er sich bei Kants Denken nicht beruhigen kann.

Am 13. Oktober nennt er in weiterer Entwicklung seines Glaubensbekenntnisses Kant ausdrücklich. Wilhelm Schlegel hatte angekündigt, er wolle von der „Kritik der Urteilskraft“ ausgehen, um seine Ansichten gegen den Bruder zu verteidigen. Friedrich Schlegel fühlt sich gedrungen, mildernde Gründe für das Werk geltend zu machen. Kant sei ein alter Mann geworden und habe das Buch schnell hingeschrieben, nur wie zur Erholung. „Daher Wiederholungen, Abschweifungen, Verworrenheit, Nachlässigkeiten mehr als in irgend einem andern Werke vor ihm.“ Doch gerade die nachlässige, steife Hülle gebe dem Göttlichen, das sie einschließt, ein Siegel der Echtheit; ungern würde Schlegel es vermissen, so ungern wie Winkelmanns Steifheit. So spricht eine neue Generation, die mit der Ausdrucksform der Ältern nicht auskommen kann, auch weil sie noch anderes ausdrücken will. (Über Winkelmanns Stil hat Schlegel freilich bald Rühmenderes zu sagen.) Schlegel nennt dann eine Reihe von sachlichen Einwänden gegen die „Kritik der Urteilskraft“; er faßt sie zuletzt zusammen in das Epigramm: „Die Kritik der reinen Vernunft ist ewig, weil ihre Irrtümer wesentlich notwendig sind. Den Streit über die Allgemeingültigkeit des Schönen halte ich aber für zufällig.“ (Ein Fragment lange vor den Fragmenten Schlegels.)

Auch Einwände gegen Kants Kritik der Vernunft führt der Brief an. Daneben enthält er den Satz: „Kants Lehre war die erste, so ich etwas verstand, und ist die einzige, aus der ich noch viel zu lernen hoffe.“

Ich lasse dies Wort für sich sprechen. Genügt es doch, den Irrtum zu widerlegen, deutsche Romantik stehe Kant grundsätzlich zu fern, als daß er ihr Weltbild hätte bedingen können. Sie ist bald auch andere Wege gegangen. Aber diese Wege waren für Schlegel ein Weiterdenken Kants, zunächst im Sinne Fichtes; dann ein Weiterdenken Fichtes. Die Kölner Vorlesungen lassen all das noch immer ganz genau erkennen. Sie verschleiern auch nicht, daß Kant dauernd im Hin-

tergrund wirksam bleibt. Sie verraten aber noch anderes; und dies andere entscheidet.

Ganz schlicht ausgedrückt, kämpft Friedrich Schlegel gegen den induktiven Standpunkt seines Bruders für Deduktion. Was aber werden die Vorlesungen dem Philosophen Kant? Sie nennen ihn einen Synkretisten, weil er ebenso der Erfahrung ihr Recht zubilligt wie dem Denken. Nicht weil er dem Leben und dem vielgestaltigen Reichtum des Lebens zu wenig gerecht wird, erheben sie Einwände gegen ihn. Sie dringen noch viel mehr als Kant auf Vereinheitlichung, auf Ableitung aus einem einzigen Grund, auf Überwindung der Erfahrung durch ein Letztes und Höchstes, das über alle Erfahrung hinausreicht. Fichte weist diesen Weg; aber auch Fichte genügt nicht den Ansprüchen Schlegels, weil sogar Fichte dem Objekt mehr und mehr entgegenkommt und das Subjekt in seiner Bedeutung für die Erkenntnis beschränkt. Nur nebenbei sei erwähnt, daß nach Schlegel der gewaltige Umfang von Kants Wissen die Weite und die Tiefe der Fachkenntnisse Kants bestätigt. Gegensatz zu Kant besteht in Schlegel wie in der Romantik überhaupt nicht innerhalb des Bedürfnisses, dem vielgestaltigen Reichtum des Lebens gerecht zu werden, sondern dank dem Wunsch Schlegels wie der Romantiker, diese Vielgestaltigkeit einer vereinheitlichenden Norm zu unterwerfen. Schon bei Fichte kündigt sich Verwantes an. Um wieviel mehr noch Schlegel echt romantisch den Lebensreichtum im Ich zur Einheit werden läßt, ergibt sich aus den Kölner Vorlesungen, aber natürlich nicht nur und vor allem nicht erst aus ihnen.

Und so scheut sich der Brief vom 13. Oktober 1793 nicht, mit Kants Normen die Frage zu beantworten, die dem Bruder beantwortet werden soll. Er nutzt die drei Kategorien der Quantität. (Auch Schiller tut das, etwa im vierten Brief über die ästhetische Erziehung.) Er gibt den drei Begriffen freilich sofort einen neuen Sinn, nicht nur um sie für seinen Bruder begreiflicher und wertvoller zu machen:

„Wir trachten nach drei Dingen, nämlich Vielheit, Einheit und Allheit; in Deiner Sprache Leben, Kraft, Gott. Nur die Vermählung aller erzeugt menschliches Dasein; die strenge Absonderung ist nur Werk des Verstandes; die rohe gehört dem Sinne, nach dem herrschenden Element. Leben offenbart sich in Lust, Kampf und Liebe. In den beiden letzten Gestalten vermählt sich das Ewige gern mit dem Sterblichen, sie scheinen den Irdischen geschenkt, als Reiz, wie Gott zu genießen. Unter Kraft meine ich eigne Tat, Selbsttätigkeit, d. h. Einsicht und Ehre; denn so könnte man die Kraft des Willens an sich nennen. Ehre

ohne Tugend ist wie Verstand ohne Vernunft. Die Richtung auf Gott und der Genuß Gottes ist Tugend, nicht unsre ganze Bestimmung, aber unsre höchste. — Ein Mensch hat so viel Wert, als Dasein, d. h. als Leben, Kraft und Gott in ihm ist. Hat er aber auch viel Kraft und Leben, sind diese aber im Streite mit dem Gott in ihm, so wird er immer ein häßlicher Mensch, ein verächtlicher Dichter, und sein Urteil schief sein. — Dieser Maßstab gilt auch für einzelne menschliche Werke; also ein Gedicht z. B. hat so viel Wert, als menschliche Lebenskraft darin ist. Dazu gehört aber auch die Richtung aller Teile auf das höchste Ziel; und was anders ist Sittlichkeit?“

Dies Bekenntnis scheint das Werk einer starken Geistesanspannung zu sein. Schlegel bricht es ab mit den Worten: „Ich habe kaum angefangen, bin aber schon müde.“ Ganz in letzte Tiefe zu dringen, bietet Schlegel eine Schau auf, die den Seher selbst unter der Last seiner Offenbarungen zusammenbrechen läßt. Will er den Bruder, den „Propheten“, mit dessen eigenen Waffen überwinden?

Es liegt nahe, schon wegen solcher Haltung des Bekenntnisses es weit von Kant abzurücken, obwohl es von einer der Kategoriendreiheiten Kants ausgeht. Bleibt überhaupt noch Gemeinsames bestehen zwischen den Begriffen Vielheit, Einheit, Allheit und den Begriffen Leben, Kraft, Gott? Ist nicht Erkenntnistheoretisches eigensinnig und gegen Kants Absicht ins Sittliche hinübergespielt?

Jüngste Erforscher Schlegels haben auch diese Briefstelle verwertet. Wiese führt sie (S. 16) an, wenn er zeigen will, daß für den jungen Schlegel nicht der Wert des Kunstwerks, sondern der Wert seines Schöpfers entscheide. Er beruft sich auf den Satz: „...ich gebe ja kein Gesetz, daß die Dichter ihre Werke sittlich machen sollen. Sie müssen selbst gut und edel sein.“ Er steht in dem wenig ältern Brief vom 29. September. Folgert Wiese nicht zu viel aus dem Satz? Das ist doch nur ein Bekenntnis zu Schillers Ansicht. Im Hintergrund der ganzen Auseinandersetzung mit dem Bruder steht Schillers Angriff auf Bürger. Besäßen wir die Briefe Wilhelms an Friedrich Schlegel, dann enthüllte sich noch viel klarer, wie sehr es den ältern Bruder bedrücken mußte, nicht nur Worte der Anerkennung lesen zu können, wenn der jüngere sich über Schiller äußerte, vielmehr in dem Bruder einen Gesinnungsgenossen Schillers zu entdecken. Was von Friedrich verteidigt wird, ist ja eine Stellung zum Künstler und zum Kunstwerk, die sich mindestens ähnlich auch bei Schiller findet, bei demselben Schiller, der von diesem Blickpunkt aus sein Urteil über den geliebten Freund und Lehrer Wilhelms, über Bürger, erbarmungslos gefällt

hatte. Ohne Schiller zu nennen, aber sicherlich überzeugt, daß Wilhelm des Zusammenhangs mit Schiller sich bewußt sein werde, schrieb Friedrich den Satz hin. Um so mehr wurde dieser Satz ein Anlaß für Wilhelm, ein Betrachten des Dichtwerks zu befehlen, wie er es bei seinem Bruder fand.

Gehaltsästhetik drückt sich gewiß in dem Satz aus. Ich deute nur auf Platon, Plotin und Shaftesbury hin, meine auch, daß dies hier genügt. Gleiche Gehaltsästhetik bekätigt sich in Schillers drei großen Abhandlungen. Der Brief vom 13. Oktober trifft, wenn nicht mit dem abschließenden Urteil Schillers, so doch mit dem Urteil einer frühern Entwicklungsstufe Schillers überein, indem er sagt: „Die Seele meiner Lehre ist, daß die Menschheit das Höchste ist, und die Kunst nur um ihrentwillen vorhanden sei.“ Ganz im Sinn meiner Auffassung fügt Schlegel den Satz an: „Nicht sowohl Schiller, als Bürger achtet die Kunst höher, wie die Natur.“

Und so kann ich auch nicht zustimmen, wenn Wiese behauptet, auf dem Wege dieser Briefstellen ergebe sich eine neue Betrachtungsweise der Kritik: „Der Wert der Objektivationen läßt sich nicht mehr von allgemeingültigen Gesetzen aus für jedermann feststellen.“ Ist das zu Beginn der neunziger Jahre noch eine neue Betrachtungsweise? Längst hatte sich auf der ganzen Linie solche (eine wesentlich plotinische) Betrachtungsweise durchgesetzt.

In diesem Zusammenhang führt Wiese auch die Worte an, ein Mensch habe so viel Wert, als Dasein, d. h. als Leben, Kraft und Gott in ihm ist. Sie haben natürlich mit den Fragen, die sich für Wiese hier anknüpfen, unmittelbar gar nichts zu tun. Sie bezeugen bestenfalls, was für Schlegel den Wert eines Menschen ausmacht, nicht aber, wie sich Schlegel das Wertverhältnis von Dichter und Dichtwerk denkt. Die Frage nach diesem Wertverhältnis ist in der Auseinandersetzung mit Wilhelm nicht Mittelpunkt, nur ein Zweites oder Drittes, das in Betracht kommen mußte, weil — wie ich zeigte — Schillers Urteil über Bürger Ausgangsstelle der ganzen Auseinandersetzung war. Nicht ob Schiller recht hatte, nur ob eine Welt- und Kunstanschauung gelten darf, wie sie von Schiller, aber auch schon von Kant vertreten wird, stand in Frage.

Von anderer Seite als Wiese tritt Otto Mann an die Briefstelle heran und gibt sie (S. 33 f.) fast im ganzen Wortlaut wieder. Ihm handelt es sich um den Weg der „charakterisierenden Erkenntnis“ Schlegels. Wie erfaßt Schlegel eine Persönlichkeit? Und wie deutet er sie? Mann stellt die Entwicklungsstufe des jungen Schlegel fest,

auf der „das Bedürfnis der Ich-Welteinheit“ „das Ich in die Welt-ganzheit und, da diese philosophisch deduzierbar, in die Spekulation hineinweist“. Dem Augenblick, in dem dieser Wille noch als isolierte Philosophie, als Ideal erscheine, an dem das Phänomen sich rechtefertigen muß, weist Mann die Briefstelle zu. Während Schlegel von Schillers Deduktionen des ästhetischen Menschen ausgehe und aus ihnen die Einzelgestalt ableite, die Ich-Welteinheit begründe, stehe er doch auch unter dem Einfluß Karolines, die ihn zur liebenden Welthingabe erwecke. Dann folgt wie ein Beleg die Briefstelle.

Ich lasse die Frage offen, wieweit ein Einfluß Karolines gerade an dieser Stelle tatsächlich nachweisbar ist. Darf sie wirklich als Zeugnis für liebende Welthingabe gefaßt werden? Um so wichtiger ist mir, daß auch Mann den Zusammenhang mit Schiller anerkennt. Das kündigt sich an, wenn Mann kurz vorher (S. 27) von Schillers Versuch spricht, mit Kants Kategorien den ästhetischen Menschen zu deduzieren. Schlegel, Schillers und Kants Schüler, zugleich Schüler Herders, begründe dann eine neue Form der Charakteristik.

Es mag sehr pedantisch wirken, wenn ich (im Dienst rechter Deutung der Briefstelle) bemerke, daß sie natürlich nicht auf Schillers Versuch beruhen kann, den ästhetischen Menschen mit Kants Kategorien zu deduzieren. Von diesem Versuch konnte Schlegel noch nichts wissen. Mann meint das wohl nicht so; ich stimme ihm durchaus bei, soweit er Schlegel auf demselben Weg sieht, den die Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ einschlagen. Noch mehr: Die Vorstufe dieser Briefe, die Abhandlung „Über Anmut und Würde“, nimmt manches unserer Briefstelle vorweg. Sie arbeitet gleichfalls kantisch mit einer Dreiheit und, wie Schlegel Vielheit und Einheit in Allheit gipfeln läßt, so verbindet Schiller in der Schönen Seele die Gegensätze Anmut und Würde. Als Trägerin der „Totalität“ verknüpft auch die Schöne Seele miteinander, was dann bei Schlegel Leben und Kraft heißt.

Doch gegen „Anmut und Würde“ hatte Schlegel viel einzuwenden. Der Brief vom 29. September erweist das; immerhin fügt er hinzu: „Aber wie kann man den großen Mann darin verkennen?“ Ältere Beiträge Schillers zur „Neuen Thalia“ erwähnt er in Briefen an Wilhelm (S. 39, 49 f.) doch wohl zustimmender, obgleich gerade um diese Zeit der persönliche Gegensatz beim ersten Zusammentreffen Schlegels mit Schiller sich übel auswirkte. Was er gegen „Anmut und Würde“ einzuwenden hatte, soll sich gleich offenbaren. Vorher ist noch des kleinen Aufsatzes zu gedenken, der mit der Überschrift „Vom

Ideal" dem Brief vom 13. Oktober angefügt ist und der mit dem Zusatz schließt: „(Fortsetzung folgt.)“. Er ist also nicht weniger abgebrochen als unsere Briefstelle.

„Das Streben nach dem Unerreichbaren, die Liebe zu dem Namenlosen, von denen Du schreibst, das ist gerade das Rechte.“ So beginnt das; immer wieder will Schlegel erweisen, daß Wilhelm Ansichten bekämpfe, die sich tatsächlich mit dessen eigenen Ansichten decken. Dann fügt er kantisch hinzu: „Aber beinahe mußte ich lächeln, wie ich las, daß Du das Unmögliche forderst. Wer die Wahrheit liebt, soll nie wähen, sie zu besitzen; und der, so das Ewige genießt, soll seinen schädlichen Irrtum fahren lassen, daß alles Andre nichts sei.“ Dann wirft Schlegel dem Bruder vor, er nehme den Begriff „Vernunft“ in falschem Sinn. Behaupte er doch daß F. H. Jacobis „Allwill“ alles im Menschen auf Empfänglichkeit zurückführe, während die Seele des Buchs das Ideal und dessen ganzer Inhalt die Vernunft sei. Hatte Wilhelm behauptet, die Vernunft leihe dem Ideal nichts, so erwidert Friedrich, sie leihe ihm weiter nichts, als daß sie es erzeuge. „Denn was ist Vernunft als Vermögen der Ideale? Was ich vorhin... Allheit nannte? und was ist Ideal, als Vernunftbegriff?“ Nun folgen die entscheidenden Worte: „Vernunft ist ja nicht nur ein Teil des Vorstellungsvermögens, sondern auch ein Grundtrieb, der nach dem Ewigen. Der Zusammenhang dieses Triebes mit dem Vermögen, zu begreifen und zu schließen, ist nicht ganz leicht einzusehen, aber doch wahr. Du redest immer nur von dem natürlichen, aber schädlichen Mißbrauch des letzteren.“

Unmittelbar schließt sich an diese Ausführungen an, was in dem Brief vom 17. November steht. Ich setze es noch hierher, um dann den ganzen Zusammenhang überblicken zu können.

Schlegel kann nicht begreifen, daß sein Bruder trotz den Betrachtungen über Allheit, Einheit und Vielheit sagen könne, die Vernunft herrsche in Schillers letztem Werke; es sei vielmehr ausschließlich ein Erzeugnis des Verstandes. „Aber Du nennst nun einmal mit dem gemeinen Sprachgebrauche, Vernunft nur ihren Gebrauch zum Behuf des Verstandes (mittelbare Erkenntnis).“ Das Herz sei mit dem Triebe Vernunft eins; sie seien dasselbe.

Beispiele folgen. F. H. Jacobis Vernunft sei eins mit der feinsten Sinnlichkeit, aber vielleicht nicht ganz mit dem Verstande. Mit Recht sei ihm Einsicht nie das Letzte, nur Mittel. Aber er lasse sich derart von der Empfänglichkeit leiten, daß er an platte Strafe und niederes Vorurteil glaube wie an das Höchste. Wer den edeln Trieb nach deut-

lichen Begriffen, nach klarer Einsicht, den Trieb, der bei Jacobi verhältnismäßig zu schwach sei, in sich trägt, könne ihn einen Feind der Vernunft nennen. Aber bei Jacobis „heiliger Dämmerung“ sei inneres Glück noch möglich. „Ist jener Trieb unnatürlich stark, so entstehen herz- und marklose Vernünftler, bei gemeinen Anlagen; ein unzählbarer Haufen neuerer Aufklärer usw. in unserm Vaterlande kann zum Beispiel dienen. Große Anlagen aber zerrüttet keine Ausschweifung so sehr, der Kranke drängt nur die Natur zu kennen, das Schöne und Gute zu wissen, bis alles Leben stumpf wird, und das Herz ohne Rettung verzweifelt.“ Und nun glaubt Schlegel die Stelle erreicht zu haben, von der sich klarer Einblick in das Wesen Schillers ergibt, wie es im Augenblick beschaffen ist: „Du wirst erstaunen, wenn ich Dir eingestehe, daß Schiller jetzt ohngefähr hier steht; ich behaupte aber, daß Du diesen Gang seines Geistes für sein Wesen selbst genommen hast. Ich glaube den Übergang von seinen alten zu seinen neuen Werken gefunden zu haben, der mir ehemals unmöglich schien. Nämlich wer als Jüngling ganz in Einbildung lebt, der muß als Mann ganz im Verstande leben. Aber es müßte doch tiefer hin noch im Verborgenen etwas zum Grunde liegen, das ihn so mächtig von Abgrund zu Abgrund stürzte. Und dieses ist es, was ich nie aufhören kann, an ihm wie überall für groß zu achten, die Leidenschaft zum Ewigen.“

Deutend fügt Friedrich noch hinzu, es sei von sittlicher Größe die Rede.

Mit Kant scheidet er Verstand von Vernunft. Bekanntes sei hier kurz zusammengestellt: Zunächst umfaßt für Kant Vernunft als das „ganze obere Erkenntnisvermögen“ Verstand und Vernunft. Vernunft tritt also nur im engeren Sinn zum Verstand in Gegensatz. Diese Vernunft ist für Kant „oberste Erkenntnisraft“. Sie bringt „unter die höchste Einheit des Denkens“ das, was der Verstand schon bearbeitet hat. Der Verstand kann niemals seinen mannigfaltigen Erkenntnissen Einheit a priori durch Begriffe geben, kann nicht gleiche „Vernunftseinheit“ erzielen. „Mannigfaltigkeit der Regeln und Einheit der Prinzipien“ fordert die Vernunft, „um den Verstand mit sich selbst in durchgängigen Zusammenhang zu bringen“. Die Vernunft will zu dem bedingten Erkenntnis des Verstandes das Unbedingte finden. So vollendet sich die Einheit des Erkenntnisses. Synthetische Sätze ergeben sich, von denen der Verstand nichts weiß. Vernunft zielt auf höchste Einheit der Verstandesbegriffe. Sie schreibt dem Verstand die Richtung auf Einheit vor, die Aufgabe der Vorbereitung ihrer eigenen Leistung; diese Leistung hat zum Ziel, „alle Verstandeshandlungen in Ansehung eines

jeden Gegenstandes in ein absolutes Ganzes zusammenzufassen". Die Vernunft sucht das „Systematische“ der Erkenntnis zu erzeugen, einen Zusammenhang der Erkenntnis aus einem Grundsatz.

Der Verstand aber bereitet der Vernunft ihren Stoff. Sie geht nie zunächst auf Erfahrung oder auf irgendeinen Gegenstand zurück, sondern auf den Verstand. Er ist „das Vermögen der Erkenntnis überhaupt“, „das Vermögen, den Gegenstand sinnlicher Anschauung zu denken“. Von der Sinnenanschauung geht es weiter zum Verstand, vom Verstand zur Vernunft, „über welche nichts Höheres in uns angetroffen wird, den Stoff der Anschauung zu bearbeiten und unter die höchste Einheit des Denkens zu bringen“. „Die Einheit aller möglichen Verstandeshandlungen systematisch zu machen, ist ein Geschäft der Vernunft.“

Schon in der „Rhapsodie“, am 13. Oktober, arbeitet Schlegel mit diesem kantischen Gegensatz von Vernunft und Verstand. Als höchstes synthetisches Vermögen des Menschen läßt ja nur die Vernunft ihn zur „Allheit“ gelangen. Kantisch ist auch der Begriff des „Vernünftlers“ als eines Vereinseitigers der Vernunft. Weil mir hier nur um die Verwandtschaft der Begriffswelt Kants mit der des jungen Schlegel zu tun ist, forsche ich jetzt nicht nach andern, deren Ansichten in den vorgeführten Bekenntnissen Schlegels sich melden. Ausdrücklich sei indes gesagt, daß der ganze Tatsachenbestand nur verundeutlicht wird, wenn einerseits der Brief vom 13. Oktober und die ihm angefügte Darlegung „Vom Ideal“ zwar auch als kantisch bezeichnet werden, zugleich indes die Behauptung auftritt, das moralische Organ des Hemsterhuis meine ungefähr dasselbe. Gerade der Schlußsatz des Abschnitts „Vom Ideal“ scheint nur auf die Unterscheidung hinzuweisen, die bei Kant zwischen Verstand, dem Vermögen, zu begreifen und zu schließen, und der Vernunft sich durchsetzt. Am 17. November bezeichnet dann Schlegel den „schädlichen Mißbrauch“ der Vernunft noch mit Kants Ausdruck „Vernünfteln“.

Dringlich stellt sich die Frage, warum Schlegel gerade gegen Schiller die Begriffscheidung Kants ausspielt. Er konnte das nicht als Anhänger einer irrationaleren Lehre, etwa der Ansicht des Holländers Hemsterhuis, tun; denn zu genau decken sich die Begriffsbestimmungen, mit deren Hilfe er Schiller zum Verstandesmenschen machen will, mit Kants Anschauungen. Die schwere Frage zu beantworten, muß weit ausgegriffen werden.

Auch Helmut Fohwortschny beantwortet diese Frage nicht, obgleich er über die von mir angeführten Briefe Schlegels Bemerkenswertes zu

sagen hat und besonders (S. 131 und schon früher) betont, daß der Gegensatz von Verstand und Vernunft einen entscheidenden Gesichtspunkt in Schlegels Philosophieren bedeute.

III. Schlegel und Schiller (Idealismus und Realismus)

Friedrich berichtigt die Ansichten seines Bruders. Ihm, dem Anwalt einer Weltanschauung, die irrational gegen Vernunftserkenntnis und gegen ihre Ansprüche sich kehrt, sagt Friedrich, wie Kant es eigentlich meine, und wie nach Kant der Begriff der Vernunft zu fassen ist. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang, was über J. H. Jacobi vorgebracht wird. Für Wilhelm ist Jacobi ein Gegner der Vernunft; Friedrich erweist ihn als einen Vernunftmenschen im Sinn Kants. An dieser Stelle enthüllt sich, wie sehr Wilhelm noch in einer Vorstellungswelt befangen war, die dem Sturm und Drang eignete, einer Vorstellungswelt, die auch in Herder besteht und vollends im jungen Goethe. Sie stammt von Hamanns Vernunftfeindschaft. Sie waltet in Goethes Urfaust; sie kennzeichnet sich in den ersten Sätzen, die zu Beginn der Dichtung im Selbstgespräch Faust vorbringt. „In Worten kramen“ heißt ihm Vernunfttätigkeit; unfähig erscheint sie ihm, zu erkennen, was die Welt im innersten zusammenhält.

Auch Goethe mußte sich belehren lassen, um zu erfassen, daß er nicht das befehde, was für Kant Vernunft heißt. Wohl dämmerte in ihm schon früher bessere Einsicht; sie ist bereits im Faustfragment zu verspüren. Doch noch blieb für Schiller viel Arbeit übrig, Goethe zu den Einsichten hinzuführen, die sich für Wilhelm Schlegel in den Briefen seines Bruders vom Herbst 1793 aufstuten.

Mein Aufsatz „Goethe und das Problem der faustischen Natur“ (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Insel-Verlag 1922 S. 375 ff.) legt das in aller Kürze dar. Schiller entdeckte, in welchem Maß Faust nach Kants Begriffsbestimmung Vernunftmensch ist. Auch Schiller nutzt dabei Kants Scheidung von Verstand und Vernunft. Folgerichtig muß er Mephisto zum Vertreter des Verstandes machen. Ganz kurz ist in meinem Aufsatz auch angegeben, wieweit die Gegenüberstellung des Idealisten und des Realisten in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zugleich den Wesensgegensatz Fausts und Mephistos erläutert. Ein Schritt weiter führt schon meinen Aufsatz zu der Tatsache, daß in dem Wesen des Idealisten von Schiller vorweggenommen wird, was alsbald Wesen des deutschen Romantikers sein sollte. Fichte hatte — wie die Briefe „über

die ästhetische Erziehung des Menschen“ bezeugen — in diesem Zusammenhang die Begriffe Schillers zu schärferer Prägung gelangen lassen. Auch Schlegel war inzwischen, nach den Briefen vom Herbst 1793, durch Fichte gefördert worden. Schlegel konnte in Fichtes „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre“ von 1794 sich durch die Bewertung bestätigt sehen, die hier dem „Sehnen“ zuteil wird. Als „Trieb nach etwas völlig Unbekanntem“ ist das Sehnen für Fichte Voraussetzung aller Erkenntnis und aller Sittlichkeit.

All das steht schon in meinem angeführten Aufsatz. Bisher habe ich nicht den Eindruck, die Nachweise des Aufsatzes hätten viel Beachtung gefunden. Selig, wie man dergleichen Aufsätze liest, meint man wohl, was in solcher Kürze vorgetragen wird, könne nicht ins Gewicht fallen. Auch meiner „Deutschen Romantik“ widerfuhr und widerfährt noch dies Schicksal. So muß ich immer wieder in neueren Arbeiten lesen, was ich längst selbst gesagt habe, und was dennoch als jüngster Fortschritt der Forschung gelten soll. Vielleicht wäre es mithin gut, jetzt den ganzen Gedankenzusammenhang mit aller Ausführlichkeit zu entwickeln. Allein das führte zu weit ab von den Zielen der vorliegenden Untersuchung. Ich begnüge mich daher, nur entscheidende Sätze der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ vorzulegen. Sie beweisen, in welchem hohen Ausmaß hier reifen und abgeklärten Ausdruck findet, was als kühne Ahnung und wie Einfall eines begnadeten Augenblicks in den Briefen Schlegels sich ankündigt.

Wie in diesen Briefen wird von Schiller weitergedacht, was durch die Entgegenstellung des Verstandes und der Vernunft von Kant festgelegt worden war. Indem Schiller dem Wortpaar Idealist und Realist neuen Sinn schenkt, faßt er den Idealisten als Vernunft-, den Realisten als Verstandesmenschen.

Den Realisten kennzeichnet nüchterner Beobachtungsgeist und feste Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugnis der Sinne, im sittlichen Verhalten verzichtende Unterwerfung unter die Notwendigkeit der Natur, nicht aber unter ihre blinde Nötigung; Ergebung also in das, was ist und sein muß. Der Idealist dringt auf das Unbedingte in allen Erkenntnissen, ist sittlich Rigorist und besteht auf dem Unbedingten in Willenshandlungen.

Ausdrücklich betont Schiller, daß er nicht für den einen oder den andern sich entscheiden wolle. Daß er im Idealisten jedoch den Typus zeichnet, der ihm selbst verwandt ist, läßt sich nicht verbergen. Allein indem er den Realisten sich durch die Notwendigkeit der Natur, den Idealisten durch die Notwendigkeit der Vernunft bestimmen läßt, nimmt

er nicht nur Vernunft, auch Natur in hohem Sinn und billigt der Natur zu, daß sie in dem All ihrer Erscheinungen einen selbständigen, großen Charakter ausdrücke. Mithin sagt Schiller dem Realisten wohl nach, er bringe es nie weiter als zu bedingten Erkenntnissen und müsse sich daher in Irrtum stürzen, sobald er die Regel des Augenblicks zu einem allgemeinen Gesetz erhebt. Aber er läßt ihm die Möglichkeit, auf dem Weg, auf dem die Natur ein Unendliches wird, auf dem Weg des Ganzen und in dem All der Erfahrung sich dem Unbedingten zu nähern. Da indes die Summe der Erfahrung nie völlig abgeschlossen wird, könne der Realist nur eine „komparative“, also eine relative, verhältnismäßige Allgemeinheit des Wissens erreichen.

Die Gittlichkeit des Realisten liegt ebenso nicht in einer einzelnen Tat, nur in der Summe seines Lebens. Äußere Ursachen und äußere Zwecke bestimmen im einzelnen Fall sein Handeln. Aber diese Ursachen und Zwecke fließen aus dem Naturganzen. Ihn leitet weder der bloße Wille noch das bloße Gesetz, aber er handelt nicht blind und materialistisch, weil das absolute Ganze der Natur ihn bestimmt. So schöpfe der „gemeine Menschenverstand“ aus dem einzelnen Fall die Regel seines Urteils, aus der innern Empfindung die Regel seines Tuns; aber mit glücklichem Instinkt wisse er von beiden alles Augenblickliche und Zufällige zu scheiden.

Die Vernunft kennzeichnet sich für Schiller durch den Zug zur Selbstständigkeit und Vollendung jeder ihrer einzelnen Handlungen. „Was durch sie geschieht, geschieht nur um ihrentwillen; eine absolute Größe ist jeder Begriff, den sie aufstellt, und jeder Entschluß, den sie bestimmt.“ Der Idealist, der Vernunftmensch, ist daher nie mit Erkenntnissen zufrieden, die bloß unter bestimmten Voraussetzungen gültig sind, und sucht zu Wahrheiten zu dringen, die nichts mehr voraussetzen und die Voraussetzung von allem anderen sind. „Ihn befriedigt nur die philosophische Einsicht, welche alles bedingte Wissen auf ein unbedingtes zurückführt und an dem Notwendigen in dem menschlichen Geist alle Erfahrung befestiget; die Dinge, denen der Realist sein Denken unterwirft, muß er sich, seinem Denkvermögen, unterwerfen. Und er verfährt hierin mit völliger Befugnis; denn wenn die Gesetze des menschlichen Geistes nicht auch zugleich Weltgesetze wären, wenn die Vernunft endlich selbst unter der Erfahrung stünde, so würde auch keine Erfahrung möglich sein.“ Allerdings kann der Idealist sehr viel mit dem Wissen umfassen und vielleicht deswegen wenig fassen, an Einsicht also verlieren, was er an Übersicht gewinnt. Erkenntnisse verlören immer an bestimmtem Gehalt, was sie an Umfang gewinnen.

Die Sittlichkeit des Idealisten ist reiner als die des Realisten, aber minder gleichförmig. Er nimmt seine Bestimmungsgründe aus reiner Vernunft; seine einzelnen Handlungen tragen, sobald sie überhaupt nur sittlich sind, den ganzen Charakter sittlicher Selbstständigkeit und Freiheit. Aber je reiner die Sittlichkeit seiner einzelnen Handlungen ist, desto zufälliger ist sie auch; denn nur die Natur ist stetig und notwendig, nicht die Freiheit. Ist doch der Mensch eines folgerichtigen Idealismus nicht fähig; der Idealist muß einen Schwung nehmen und vermag nichts, als sofern er begeistert ist. Er wird dann Höhe und Größe zeigen. Doch gegen das absolut Große, von dem er jedesmal ausgeht, macht das absolut Kleine des einzelnen Falls, auf den er es anzuwenden hat, einen starken Absatz. So übersieht er leicht über dem unbegrenzten Ideal den begrenzten Fall der Anwendung.

In klaren Gegensätzen entwickelt Schiller endlich das Verhalten der beiden Parteien im Leben: „Der Realist wird fragen, wozu eine Sache gut sei, und die Dinge nach dem, was sie wert sind, zu taxieren wissen; der Idealist wird fragen, ob sie gut sei, und die Dinge nach dem taxieren, was sie würdig sind. Von dem, was seinen Wert und Zweck in sich selbst hat..., weiß und hält der Realist nicht viel; in Sachen des Geschmacks wird er dem Vergnügen, in Sachen der Moral wird er der Glückseligkeit das Wort reden, wenn er diese gleich nicht zur Bedingung des sittlichen Handelns macht; auch in seiner Religion vergißt er seinen Vorteil nicht gern, nur daß er denselben in dem Ideal des höchsten Guts veredelt und heiligt. Was er liebt, wird er zu beglücken, der Idealist wird es zu veredeln suchen. Wenn daher der Realist in seinen politischen Tendenzen den Wohlstand bezweckt, gesetzt, daß es auch von der moralischen Selbstständigkeit des Volks etwas kosten sollte, so wird der Idealist, selbst auf die Gefahr des Wohlstands, die Freiheit zu seinem Augenmerk machen. Unabhängigkeit des Zustandes ist jenem, Unabhängigkeit von dem Zustande ist diesem das höchste Ziel, und dieser charakteristische Unterschied läßt sich durch ihr beiderseitiges Denken und Handeln verfolgen. Daher wird der Realist seine Zuneigung immer dadurch beweisen, daß er gibt, der Idealist dadurch, daß er empfängt; durch das, was er in seiner Großmuth aufopfert, verrät jeder, was er am höchsten schätzt. Der Idealist wird die Mängel seines Systems mit seinem Individuum und mit seinem zeitlichen Zustand bezahlen, aber er achtet dieses Opfer nicht; der Realist büßt die Mängel des seinigen mit seiner persönlichen Würde, aber er erfährt nichts von diesem Opfer. Sein System bewährt sich in allem, wovon er Kunde hat und wornach er ein Bedürfnis empfindet —

was bekümmern ihn Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat? Genug für ihn, er ist im Besitze, die Erde ist sein, und es ist Licht in seinem Verstande, und Zufriedenheit wohnt in seiner Brust. Der Idealist hat lange kein so gutes Schicksal. Nicht genug, daß er oft mit dem Glücke zerfällt, weil er versäumte, den Moment zu seinem Freunde zu machen, er zerfällt auch mit sich selbst; weder sein Wissen noch sein Handeln kann ihm Genüge tun. Was er von sich fordert, ist ein Unendliches, aber beschränkt ist alles, was er leistet. Diese Strenge, die er gegen sich selbst beweist, verleugnet er auch nicht in seinem Betragen gegen andre. Er ist zwar großmütig, weil er sich andern gegenüber seines Individuums weniger erinnert; aber er ist öfters unbillig, weil er das Individuum ebenso leicht in andern übersieht. Der Realist hingegen ist weniger großmütig; aber er ist billiger, da er alle Dinge mehr in ihrer Begrenzung beurteilt. Das Gemeine, ja selbst das Niedrige im Denken und Handeln kann er verzeihen, nur das Willkürliche, das Exzentrische nicht; der Idealist hingegen ist geschwornener Feind alles Kleinlichen und Platten und wird sich selbst mit dem Extravaganten und Ungeheuren versöhnen, wenn es nur von einem großen Vermögen zeugt. Jener beweist sich als Menschenfreund, ohne eben einen sehr hohen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben; dieser denkt von der Menschheit so groß, daß er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten."

Noch mißt Schiller die beiden Typen an ihren Leistungen für die Menschheit. Und weiter folgen in diesem Zusammenhang epigrammatisch scharfgespitzte Worte der Kennzeichnung: Alles Absolute in der Menschheit ist dem Realisten nur eine schöne Schimäre und der Glaube daran nicht viel besser als Schwärmerei. Der Idealist will nur für das Ganze, für die Ewigkeit säen und pflanzen und vergißt darüber, daß das Ganze nur der vollendete Kreis des Individuellen, daß die Ewigkeit nur eine Summe von Augenblicken ist. „Die Welt, wie der Realist sie um sich herum bilden möchte und wirklich bildet, ist ein wohlangelegter Garten, worin alles nützt, alles seine Stelle verdient und, was nicht Früchte trägt, verbannt ist; die Welt unter den Händen des Idealisten ist eine weniger benutzte, aber in einem größeren Charakter ausgeführte Natur."

Endlich sucht Schiller noch zu beweisen, daß der Realist, mag er sich immer auf die Natur berufen, dennoch sich idealistisch bestimmt, so oft er sittlich handeln oder auch nur nicht blind leiden will. Nicht der Naturnotwendigkeit unterwirft er sich dann, sondern seiner Vorstellung von Naturnotwendigkeit. Diese Vorstellung entstammt nicht der Erfah-

rung: Erfahrung kennt nur einzelne Naturwirkungen, aber keine Natur als Ganzes. Und so schließt Schiller mit dem Epigramm, der Realist handle würdiger, als er seiner Theorie nach zugibt, der Idealist aber denke erhabener, als er handelt. „Ohne es sich selbst zu gestehen, beweist jener durch die ganze Haltung seines Lebens die Selbstständigkeit, dieser durch einzelne Handlungen die Bedürftigkeit der menschlichen Natur.“

Wirklich bestätigt sich, was zu Beginn der Gegenüberstellung des Realisten und des Idealisten in einer Anmerkung angekündigt worden war: Schiller nimmt beide Typen „in ihrem würdigsten Sinn und in der ganzen Fülle ihres Begriffs.“ Er hebt den Realisten auf eine Höhe hinauf, die ihn seinem Gegenbild mindestens ebenbürtig macht. Wieder wie schon in jungen Tagen ist er unerbittlich streng gegen sich selbst; für den Typus, dem er sich zurechnen muß, bezeugt er schier weniger Wohlwollen als für den Realisten. Er mußte den Realisten im würdigsten Sinn fassen, weil er auch Goethe diesem Typus zuzuweisen hatte. Und am stärksten zuletzt macht sich bemerklich, daß er an Goethe denkt. Schiller muß eine Auseinandersetzung, die kurz vorher brieflich zwischen ihm selbst und Goethe stattgefunden hat. (Er wies da nach, daß — ganz wie Faust im Sinne Kants Vernunftmensch ist — auch Goethe sein Weltbild sich mit Denkmitteln der Vernunft errungen, nicht bloß aus der Erfahrung geholt habe.)

Der Begriff „Natur“, mit dem zu arbeiten Goethe von früh auf gewohnt war, entscheidet. Die Erfahrung, sagt Schiller, liefert nur einzelne Naturwirkungen, aber nicht eine Natur als Ganzes. Die Natur als Ganzes besteht nur in der Vorstellung; sie ist eine „Idee“. Goethe weiß das zuletzt auch und sagt dem Künstler nach, er „subintelligiere“ immer die Idee, wenn er von Natur spreche, allerdings ohne sich's deutlich bewußt zu sein. Das aber ist für Goethe erst durch Schiller klargeworden. Mit aller Kürze setzte ich in der Jubiläumsausgabe der Werke Goethes (36, S. LXIX ff.) das auseinander. Seitdem komme ich wieder und wieder auf den Gegenstand zurück, in der „Deutschen Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart“ (I, 288), vor kurzem in der Schrift „Goethes Allseitigkeit“ (Freiburg i. B. 1932). Schiller verrät dem neuen Freunde, wie weit er sich idealistisch bestimmt. Für Schiller und nicht nur für ihn ist es das Große Goethes, daß er über die Grenzen seiner realistischen Weltanschauung weit hinausgreift, weiter wohl, als der Realist es sonst zu tun gewohnt ist.

Als Selbstbekenntnis und Selbstcharakteristik, als Vergleich seiner eigenen Wesensart mit der Wesensart Goethes ist der hier zergliederte Abschnitt der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“

etwas außergewöhnlich Wertvolles. Über Schiller und über Goethe, über ihre inneren Beziehungen und über ihr Wesen sollte keiner reden, der den Abschnitt nicht wohl erwogen hätte. Er ist eins der Ergebnisse aus den Briefen, die zwischen beiden in der Frühzeit ihres Gedankenaustausches hin und her gingen. Sie haben Goethe über sich selbst ungeahnte Belehrung geschenkt. Sie wirken sich auch an anderer Stelle in der letzten großen Abhandlung Schillers aus.

Zunächst liegt ein charakterologischer Versuch vor. Schiller reiht sich den vielen an, die seit Theophrast Charaktertypen festgestellt und deren Züge ergründet haben. Über Theophrast und sein Gefolge (es reicht bis ins 18. Jahrhundert) erhebt sich Schiller schon aus dem einen Grund, daß er nicht als außenstehender Beobachter spricht, sondern über sich selbst auszusagen hat. Wie auch sonst ist zugleich alles, was über Goethe vorgebracht wird, vom Blickpunkt des Gegensatzes gesehen, der zwischen den beiden besteht, doch auch mit der unverkennbaren Absicht, die Berechtigung jeder der beiden Artungen anzuerkennen. Erschöpfende Wesensbestimmung ist das Endergebnis, Wesensbestimmung und nicht psychologistische Erklärung. In jedem Bezug bleibt Schiller innerhalb des Bereichs des Geists, verzichtet er darauf, Geistiges aus Physischem abzuleiten.

Der Abschnitt über den Realisten und den Idealisten ist mit Kants Denkmitteln hergestellt; nur Fichte mag noch mitgewirkt haben. Aus Kants Gegenüberstellung des Verstands und der Vernunft entwickelt sich hier eine Typologie von derart zwingender Überzeugungskraft, daß sie der Nachwelt unentbehrlich bleiben konnte. Es war, als gewinne nun erst Kants Geistesgut volle Lebenskraft. Es trat in den Dienst rechter Einsicht in ein Verhalten der Menschen, das sich Tag für Tag immer wieder offenbart.

Mußte Schlegel hier nicht antreffen, was er selbst gesucht, aber nicht mit gleich sicherer Hand erfaßt hatte? Die Briefe an den Bruder vom Spätherbst 1793 tasten dauernd an der Frage herum. Sie geraten in Abwege, indem sie Schiller selbst auf dem Weg zum Verstandesmenschen, nein, schon dem Verstandesmenschentum verfallen sehen.

Schlegel äußerte sich tatsächlich wegwerfend über diesen Teil der Abhandlung Schillers. In drei Stücken der „Horen“ erschien das Ganze. Schlegel las Stück für Stück sofort nach dem Erscheinen. Der zweite Teil, der Abschnitt über die sentimentalische Dichtung, wurde ihm zu einem bedeutungsvollen Erlebnis. Diesmal fühlte er sich wirklich von Schiller überholt. Ihm widerfuhr, was ein Schriftsteller als schweren Schlag empfinden muß. Er selbst war seit langem bestrebt, in ausführ-

licher Darstellung den Gegensatz der antiken und der „modernen“ Geisteshaltung auf eine feste Formel zu bringen. Der Abschluß der Arbeit und vollends ihr Druck verzögerte sich. Sie erschien mit der Überschrift „Über das Studium der griechischen Poesie“ erst im Januar 1797 und konnte nun auch über Schillers Abhandlung sich äußern, nicht aber verarbeiten, was sich für Schlegel aus dieser Abhandlung ergeben hatte. Um so stärker wirkte sich alsbald in neuen Äußerungen Schlegels aus, was ihm durch Schiller zu vollem Bewußtsein gekommen war.

Die Abhandlung Schlegels steht — wie er das später nannte — auf dem Standpunkt einer „revolutionären Objektivitätswut“. Sie opfert die „Modernen“ der Antike auf. Es klingt wie bitterste Ironie. Derselbe Schlegel, der fortan der willige Vorkämpfer der modernen Dichtung werden sollte (er nannte sie nun „romantische“ Dichtung), tut in der Abhandlung so, als verurteile er sie zum Vorteil der Antike. Im Hintergrund stand allerdings ein unverkennbares Bedürfnis, diese Modernen zu ergründen und zu begreifen. Stand vor allem eine damals ungewöhnliche Kenntnis dieser Modernen. Ist es nicht, als wolle um eines Grundsatzes willen Schlegel nicht zugeben, wie wertvoll ihm selbst die Dichter waren, die er bald als Träger romantischen Gestaltens verherrlichen sollte? Voran Dante, den sein Bruder Wilhelm für die Deutschen wiederentdeckt hatte, dann aber natürlich Shakespeare; was Shakespeare für Schlegel schon früh bedeutete und wie geläufig er ihm war, beweisen seine Briefe an Wilhelm.

Trotzdem überließ Schlegel es der Abhandlung Schillers, das Recht der „Modernen“ geltend zu machen, ihnen gleiches Recht zuzubilligen wie den „Alten“. Kurz nach dem Anfang des Abschnitts über die sentimentalischen Dichter erscheinen die denkwürdigen Sätze, die weder der Antike die Neuern aufopfern, noch den Neuern die Antike. In bewußtem Gegensatz zum gewohnten Streit um die Alten und die Modernen wird beiden Parteien ihr volles Recht. Wie er es meint, sagt Schiller deutlich genug: „Man hätte... alte und moderne... Dichter entweder gar nicht oder nur unter einem gemeinschaftlichen höhern Begriff (einen solchen gibt es wirklich) miteinander vergleichen sollen. Denn freilich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahiert hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen.“

Gerade Schlegel hatte das in seiner Arbeit getan, die zum Druck reif war und nur noch nachträgliche Bemerkungen, nicht indes gründliche Umgestaltung zuließ. Um so stärker mußte ihn berühren, was über

die sentimentalischen Dichter in Schillers Aufsatz stand. Am 15. Januar 1796 schrieb er an Wilhelm, Schillers Theorie des Sentimentalen habe ihn so beschäftigt, daß er einige Tage nichts andres getan habe, als sie lesen und Anmerkungen schreiben. „Wenn Du meine Abhandlung lesen kannst, wirst Du begreifen, warum mich das so interessierte. Schiller hat mir wirklich Aufschlüsse gegeben. Wenn mir innerlich so etwas kocht, so bin ich unfähig etwas andres ruhig vorzunehmen.“

Diese Worte sind um so wichtiger, weil Schlegel sich bald nicht genug tun konnte, an Schillers Abhandlung und an ihren Begriffen zu mäkeln. Ich verzichte auf Belege; sie sind in neuern Darstellungen, zunächst in Josef Körners Schrift „Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe“ (Berlin 1924) ausführlich wiedergegeben und erklärt. Vielleicht wird mir sogar verdacht werden, daß ich nach Körner und nach Karl Enders noch all dies Längsterörterte vornehme. Allein ich hoffe, noch Entscheidendes hinzufügen zu können, kann es aber nur tun, wenn ich die nötigen Zeugnisse abermals mustere. Noch eines ist unentbehrlich. Nach dem Eindruck, den der zweite Teil der Abhandlung Schillers auf Schlegel gemacht hatte, mag gründlich überraschen, daß der dritte, der Schlußteil, also der Teil, der die oben ausführlich gewürdigte Gegenüberstellung des Realisten und des Idealisten bietet, von Schlegel völlig verworfen wird: „Schiller ist sehr tief gesunken in dem ersten Stück, und indem er die Platttheit durch alle Kategorien verfolgt, gerät er selbst in nicht geringe Gefahr“ (S. 266). Im ersten Stück der „Horen“ von 1796 war der Schluß der Abhandlung Schillers erschienen. Nach Schillers Denkbräuchen wurde hier der Gegensatz des Realisten und des Idealisten bis in die letzten Einseitigkeiten verfolgt, bis in den Gegensatz des „gemeinen Empirikers“ und des „Phantasten“. Der gemeine Empiriker ist Vertreter der „Platttheit“ im Leben. Den Ausdruck „Platttheit“ gebraucht Schiller vorher, wenn er die Vereinseitigung des naiven Dichters zu der Vereinseitigung des sentimentalischen, zur Überspannung, in Gegensatz stellt, gleichfalls nach seinem Brauch, seine Typenpaare noch in ihrer einseitigsten Betätigung zu zeigen.

Sollte das logische Schema, nach dem diese Gegensatzreihen, diese absteigenden Typenstufen von Schiller entwickelt werden, von vornherein Schlegel mißfallen haben? Schwerlich. Arbeitet er doch selbst gern mit Gegensatzpaaren und mit deren Vereinseitigung; die Fragmente der Frühromantiker tun das immer wieder. Nicht die Form, sondern der Inhalt dürfte an Schillers Darlegung ihn gereizt haben.

Er hatte sich zu dem Urteil berechtigt gefühlt, Schiller sei — besonders in der Abhandlung „über Anmut und Würde“ — zum Verstandesmenschentum herabgesunken. Der Aufsatz über die sentimentalischen Dichter erwies ihm zu seiner Überraschung, daß Schiller dem Vernunftmenschen, der sich als Dichter auslebt, dem Sentimentalischen, gerechter zu werden wußte als er selbst. Dieser Aufsatz mag ihm Schiller wieder nicht nur wertvoller, auch ihm selbst verwandter haben erscheinen lassen. Stärker sicherlich, als wir es heute empfinden können, wirkte der Schlußteil der Abhandlung auf ihn wie ein Rückfall ins Verstandesmenschentum. Wir spüren den Unterschied des Blickpunkts weniger, weil wir wissen, daß Schiller da wie dort Goethe Gerechtigkeit widerfahren lassen will. Dem sentimentalischen Dichter kann er neben dem naiven seinen Wert bestätigen, weil er in Goethe einen Ausnahmefall naiver Dichtung erkennt, das naive Genie, das mit Vorliebe sentimentalische Menschen gestaltet (Werther, Tasso, Wilhelm Meister, Faust). So steigt für Schiller der Dichter Goethe auf eine höhere Stufe als alle andern naiven Dichter; um so eher kann Schiller für seinen eigenen Typus eintreten, für den sentimentalischen, weil Goethe mit diesem Typus mindestens durch Stoff und Menschen seines eigenen Dichtens verbunden ist. Auch die Kennzeichnung des Realisten weist auf Vernunftmenschliches hin, das dem Realisten höchsten Rangs innewohnt. Wieder ist Goethe gemeint, aber er ist nicht genannt. Wir kennen den Zusammenhang; Schlegel dürfte ihn nicht geahnt haben. So blieb ihm unbegreiflich, warum Schiller, der eben noch für den sentimentalischen Dichter eingetreten war, nun unversehens dem realistischen Menschen mehr Gutes nachsagt als dem idealistischen. Schlegel mag minder die Schärfe verspürt haben, mit der das Wesen Schillers hier von Schiller selbst gewertet wird, als die Spitzen, die sich gegen Menschen von Schlegels Art kehrten. Als bewußter Vernunftmensch sah er seine eigenen Schwächen von Schiller erbarmungslos aufgedeckt. Schiller faßt seine Darlegungen zuletzt noch in die epigrammatisch spizen Worte zusammen: „Wenn also der Idealist ein geschickteres Subjekt ist, uns von dem, was der Menschheit möglich ist, einen großen Begriff zu erwecken und Achtung für ihre Bestimmung einzulösen, so kann nur der Realist sie mit Stetigkeit in der Erfahrung ausführen und die Gattung in ihren ewigen Grenzen erhalten. Jener ist zwar ein edleres, aber ein ungleich weniger vollkommenes Wesen; dieser erscheint zwar durchgängig weniger edel, aber er ist dagegen desto vollkommener; denn das Edle liegt schon in dem Beweis eines großen Vermögens, aber das Vollkommene liegt in der Haltung

des Ganzen und in der wirklichen Tat." Blind hätte Schlegel sein müssen, wenn er sich selbst nicht durch diese Wertung getroffen sah. Wesen der Romantiker ist ohne Zweifel das Pochen auf den Satz des Properz „In magnis et voluisse sat est“. Sie alle setzten sich wie Schillers Idealisten ein Ziel im Unendlichen und versäumten darüber leicht, im Endlichen eine abgeschlossene Tat zu leisten. So meint es Fris Strich, wenn er „Vollendung“ und „Unendlichkeit“ einander entgegensetzt und nicht Vollendung, sondern Unendlichkeit für den Romantiker beansprucht. Strichs „Vollendung“ berührt sich mit dem Begriff der „Vollkommenheit“, mit dem die angeführten Worte Schillers arbeiten.

Schillers Realist ist Verstandes-, sein Idealist ist Vernunftmensch. Der bewußte Vernunftmensch Schlegel konnte aus jeder Wendung, die in Schillers Aufsatz auf Kosten des Idealisten dem Realisten Gutes nachsagt, eine Bestätigung für seinen Wahn erblicken, Schiller sei zum bloßen Verstandesmenschen herabgestiegen. Ahnte er wirklich nicht, was es Schiller gekostet haben mag, wieviel Selbstüberwindung zu betätigen war, seinem Gegenpol alles Recht zuzugestehen, das er zugestehen konnte und durfte, ohne unwahr zu werden? Im Hintergrund stand Schillers fester Entschluß, um der Totalität seines Menschentums wie seines Dichtens willen alles naive und realistische Verhalten hinzuzugewinnen, das ihm erreichbar war. Nichts verdachten ihm die Romantiker mehr als diese Übergriffe in ein Gebiet, das er achten gelernt hatte, und in das er nicht hineingeboren war. Ihr Spott etwa über „Das Lied von der Glocke“ entstammt demselben Grundsatz wie Schlegels Einwände gegen den Abschluß der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“. Da wie dort erblickten sie nur willige Preisgabe von Schillers wahren Dichterberuf und ungeschicktes Vornehmen einer Maske, hinter der sich ängstlich verbarg, was an Großem ihm ursprünglich eigen gewesen war.

Doch nun endlich zur Hauptsache. Schiller und Schlegel stützen sich gleichmäßig auf Kants Gegensatz Vernunft- und Verstandesmensch. Oder vielmehr sie entwickeln einen Gegensatz zwischen Menschen, gestützt auf Kants Gegensatz von Vernunft und Verstand. Nicht im Ausgangspunkt weichen die beiden Parteien voneinander ab, nur in den Folgerungen, die gezogen werden, in der Anwendung der Grenzscheidung Kants. Keineswegs darf ein anderer Gegensatz herangezogen, darf gesagt werden, Schlegel wehre sich als Irrationalist gegen den Rationalismus Schillers. Beide stehen auf demselben Boden, beide kämpfen für den Vernunftmenschen, beide wollen nachweisen, wieviel Vernunftmenschentum noch in manchem waltet, der grundsätzlich der Ver-

nunft widersprechen zu müssen glaubt. Wenn irrationales Verhalten in diesem Zusammenhang sich geltend macht, so kündigt es sich besonders bei Wilhelm Schlegel an. Friedrich will ihm beweisen, um wieviel mehr die Ansicht, die von Wilhelm vertreten wird, auf Vernunftansprüche zurückgeht, als Wilhelm glaubt. Das bestätigt vor allem die Äußerung Friedrichs über Jacobi. Nur der Mißbrauch, der seit einiger Zeit mit dem Begriff „Irrationalismus“ getrieben wird, konnte verhüllen, was doch so sonnenklar ist: Friedrich Schlegel geht von der ganzen Strenge der Begriffsnormen Kants aus, seine eignen Wertungen zu rechtfertigen. Was er seinem Bruder vorträgt, will nicht Irrationalismus gegen Verstand auspielen, sondern möchte — ganz wie Schiller auf Goethe zu wirken versuchte und wirkte — einem Vernunftverächter den wahren und hohen Begriff von Vernunft nachweisen, den sie in Kants Kritik hat.

Friedrich Schlegel ist fortschreitend auch andere Wege gegangen. Allein soweit er von Kant zu Fichte sich wendet, ist ihm Fichte nur der Vollender Kants, der noch unbedingter der Vernunft ihr Recht werden läßt. Erst die Abkehr von Fichte wählt Ziele, die dem Irrationalismus näher liegen. Dieser Abkehr war oben zu gedenken. Sie setzt sich in den Kölner Vorlesungen noch nicht durch, soweit sie nur mit Fichtes Mitteln über Fichte hinausstreben, ebenso wie Fichte mit Kants Mitteln über Kant hinausschritt.

Von den Kölner Vorlesungen ging ich aus, weil sie erhärten, wie viel noch nach dem Abschluß seiner Frühzeit Fichte, aber auch Kant für Schlegel bedeutete. Was er da gegen Kant vorbringt, lautet nicht viel anders als die frühen Einwände gegen Schiller. Wie Schiller wird Kant von Schlegel nicht getadelt, weil er der Vernunft zu viel Raum gibt; im Gegenteil meint Schlegel bei dem einen wie bei dem andern zuviel Verstandesmenschentum zu entdecken. Er selbst geht über Fichte hinaus, indem er der Vernunft und ihrem Bedürfnis nach Vereinheitlichung des Weltbilds noch ausdrücklicher das Führeramt zuweist.

Auch der Irrationalismus kann auf Vereinheitlichung des Weltbilds zielen. Allein nicht als Irrationalist, sondern als Anhänger Kants und Fichtes, als williger Vernunftmensch wirbt Schlegel um solche Einheit des Weltbilds. Darum kann er auch den Begriff „System“ zum Kennwort seiner Absichten erheben.

Das widerspricht nicht der Weltanschauung eines Hemsterhuis, hat indes ebensowenig seine eigentliche Voraussetzung in ihr. Es übernimmt vielmehr Kants und Fichtes Normen und sucht ihnen seelische, geschichtliche, sittliche, religiöse und künstlerische Erfahrung zu unterwerfen.

IV. Schlegel, Kant und Schiller

I. Interesseloses Wohlgefallen am Schönen

Unnötig und zwecklos könnte es scheinen, neben der außerordentlichen Bedeutung, die für den jungen Schlegel das Wesen der Vernunftskritik Kants hat, auch der Verwandtschaft zu gedenken, die überdies einzelne Ansichten Kants und Schlegels besitzen. Begriffe und Normen Kants spielen in Schlegels frühem Denken vielfach mit. Schon um der Vollständigkeit willen sei einzelnes hinzugefügt.

Der Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie“ dürfte wenigstens ein Gutes nachgesagt werden, das ihr neben Schillers großer Arbeit über die naiven und die sentimentalischen Dichter ein gewisses Lebensrecht sichert: Sie äußert sich über Dichtung von einem Standpunkt, der das eigentlich Künstlerische mehr in Nähe rückt als Schillers Abhandlung.

Schiller scheidet die Dichter nach ihrem Verhältnis zur Natur. Sie sind entweder Natur oder sie sind es nicht mehr und möchten desto lieber naturhaft sein. Das wurzelt in ihrem Menschentum. Nicht gemeint ist ihr ästhetisches Verhältnis zur Natur. Einstimmig mit Kant denkt Schiller an ein Verhältnis zur Natur, das in der Tatsache wurzelt, daß sie Natur ist. Gar nicht in Betracht kommt, wie Natur gestaltet ist. Schiller selbst hebt hervor, daß „diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist“. Der Sentimentalische schätzt die Natur, weil er in ihr „das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eigenen und unabänderlichen Gesetzen“ antrifft oder anzutreffen meint. Ob die Natur ästhetische Eindrücke weckt oder nicht, kommt nicht in Frage. Ja, vielleicht enthüllt sich Sentimentalität, die zur Natur zurückverlangt, weil sie weiß, wie sehr sie von Natur abgekommen ist, am reinsten, wenn ästhetisch anspruchloseste Natur dies sentimentalische Gefühl weckt.

Das ist Rousseauismus; und wirklich erscheint unter den Hauptvertretern der Sentimentalität auch Rousseau. Aber Rousseau hatte zugleich unzweideutig starkes ästhetisches Interesse an schöner Natur. Cohn einer Landschaft, die für uns immer noch höchsten ästhetischen Reiz hat, wußte auch er, diesen Reiz zu würdigen. Schon Haller sieht die Schweiz mit Augen, die nicht nur ästhetische Werte einer Landschaft erfüllen, sie sogar im Gegensatz zu damals immer noch bestehender Geschmacksrichtung eindringlich nachzuweisen vermögen. Schiller meint das nicht, wenn er in dem Aufsatz über die sentimentalischen Dichter

von Haller sagt, er zeichne mit Liebe die schöne Einfalt der Natur. Schweizer Hochgebirgslandschaft ist nicht von schöner Einfalt; und nicht schöne Einfalt kennzeichnet sich in den Strophen der „Alpen“ Hallers, die auf Alpenhöhen hinaufführen.

Ästhetisches wird in der Abhandlung Schillers zuweilen auch unmittelbar betrachtet. Ich nenne etwa die Entgegenstellung plastischer und musikalischer Dichtung. Doch der herrschende Blickpunkt ist, wie es jetzt heißt, geistesgeschichtlich oder vielmehr ideengeschichtlich, richtet sich auf die geistigen Voraussetzungen des Dichtens, nicht auf den künstlerischen Ausdruck und auf seine Wirkungen. Umgekehrt geht Schlegel in der Arbeit „Über das Studium“ von Gegensätzen der künstlerischen Wirkung aus. Den Gegensatz „musikalischer“ und „bildender“ Dichter kennt übrigens schon Friedrich Schlegels Brief an Wilhelm vom 15. Dezember 1793.

Schlegel verwertet, den Unterschied antiker und moderner Poesie zu bestimmen, nicht wie Schiller Polaritäten der Geisteshaltung, sondern ästhetische Begriffe. In der Vorrede erläutert er das nachträglich mit Hinblick auf Schillers Vorgehen. Er gedenkt der „Meinung der Majorität der Philosophen“, charakteristisches Merkmal des Schönen sei, „daß das Wohlgefallen an demselben uninteressiert sei“. Er folgert: „Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden.“

Gleich zu Beginn der Abhandlung stellt dann Schlegel in der modernen Poesie „das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten“ fest, „das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten“. Wie umgekehrt die Dichtung der Griechen im Schönen wurzelt, erweist die Abhandlung in ihrem weiteren Verlauf. Unnötig wäre, noch ausführlich zu erörtern, was es heißt, wenn Schlegel von Goethe sagt: „Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven.“

Nicht als erster stellt Schlegel die Neigung der Modernen zum Interessanten fest. In der Jenaer „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ vom 26. April 1792 besprach er die ersten Stücke von Bürgers „Akademie der schönen Redekünste“: sie enthalten Beiträge seines Bruders Wilhelm. (Die Besprechung ist in der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1889 S. 485 ff. wiederabgedruckt.) F. Schlegel äußert sich hier über einen Aufsatz Friedrich Bouterwecks „Fragmente vom griechischen und modernen Genius“. Ebenso richtig bemerkt als gut gesagt nennt er eine Stelle des Aufsatzes, die in der griechischen Poesie

„so etwas unbeschreiblich Absichtsloses“ erfüllt. Unsere Poesie, aber auch schon die römische, sei eine Kokette, an der bei aller Schönheit die Gefallsucht mißfalle. Dann gedenkt Schlegel noch einer Darlegung Bouterwecks, die ein Interesse der Sympathie und ein Interesse der Neugier scheidet. Das erste begnüge sich, den Dichter oder seine handelnden Personen im Gang der Empfindungen Schritt vor Schritt zu begleiten; das zweite genieße die Erwartung statt des Erwarteten. Es sei ein Altweiberinteresse; es freue sich an Spannung der Erwartung. „Ihr Armen! und wenn ihr's nun wißt, wie es kommt, was habt ihr dann noch? Der Grieche wußte den Inhalt der Schauspiele immer vorher. In der Ilias fand er keine Begebenheit, die er nicht schon als Kind hätte erzählen hören. Aber die Situation vor sich zu sehen, lebendig vergegenwärtigt in sich zu fühlen, das war der erwünschte Genuß, den ihm die Kunst gab, und darum las und hörte und sah er sich nicht beim ersten Mal müde.“

Bouterweck legte bald „Parallelen. Vom griechischen und modernen Genius Nur Fragmente“ (Göttingen 1791) vor. Sie bieten S. 31 und 33 f. die Sätze, die von Schlegel wiedergegeben werden, ungefähr im selben Wortlaut.

Selbstverständlich denke ich nicht daran, daß Schlegel durch Bouterweck zur Erkenntnis gekommen sei, moderne Dichtung ziele im Widerspruch zur antiken auf das Interessante. Solche Beobachtungen lagen damals in der Luft. Sie trieben weiter, was durch Windkelmanns Formel „edle Einfachheit und stille Größe“ der griechischen Kunst angebahnt war. Sie trieben vor allem weiter, was sich aus Hamanns und Herders Wesensbestimmungen ergab, die der neuern Kulturpoesie das Angebrochene naturhafter Urpoesie entgegenstellten. Den treffendsten Ausdruck fand all das in dem Brief Goethes an Herder, der mit der Zeitangabe 17. Mai 1787 in der „Italienischen Reise“ den Abschnitt „Neapel“ eröffnet. Von den „Alten“ heißt es da: „... sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm usw. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst. Denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man, ihn nicht fühlbar genug machen zu können.“ (Oft genug habe ich seit einem Menschenalter und länger die nächstverwandten Äußerungen des 18. Jahrhunderts zusammengefragt.)

Goethe ist das in Sizilien aufgegangen. Dort ist ihm die Odyssee „ein lebendiges Wort“ geworden. Allein er weiß auch, daß, was er sagt, nicht neu ist; er hat es nur bei diesem Anlaß recht lebhaft gefühlt.

Es wird ihm zum Mittelpunkt der Kunstseinsicht, die er aus Italien heimbringt. Lange sollte es noch dauern, ehe diese Worte vor die Öffentlichkeit traten. Schlegel kann durch sie gewiß nicht geleitet worden sein. Doch sie leben sich schon in den Aufsätzen aus, die bald nach der Heimkehr aus Italien von Goethe in Wielands „*Deutschem Merkur*“ veröffentlicht wurden. Über sie und über ihre Bedeutung für die Zeit bringe ich einiges in der Studie „*Die Sprache der Kunst*“ (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit S. 293 ff.). Ich berichte dort auch von dem Kreis deutscher Denker, in dem sie den vielleicht stärksten Widerhall weckten; es ist der Kreis um Schillers Freund Christian Gottfried Körner. Diesem Kreis gehörte Schlegel an. Sie alle, auch Schiller, nutzten den Begriffsgegensatz, den im „*Deutschen Merkur*“ Goethe festgestellt hatte, den Gegensatz von Manier und Stil. Der Begriff „*Manier*“ in Goethes Sinn grenzt so nahe an den Begriff des Interessanten, daß Schlegel beide Ausdrücke unmittelbar nebeneinander verwenden konnte, Manieriertes und Interessantes als wesensverwandte Begriffe den Platz miteinander tauschen ließ. Goethes Begriff Manier entspricht subjektivem, sein Begriff Stil objektivem Verhalten des Künstlers. Auch Schlegel stellt dem Interessanten moderner Dichtung das Objektive der antiken gegenüber.

Schlegel beruft sich darauf, daß viele Philosophen meinten, das Wohlgefallen am Schönen sei von allem Interesse frei. Er hat also nicht bloß den Anfang der „*Kritik der Urteilskraft*“ Kants im Sinn. Immerhin geht Kants Analytik des Schönen von der Behauptung aus, das Wohlgefallen, das dem Geschmacksurteil zugrunde liegt, sei ohne alles Interesse, während das Wohlgefallen am Angenehmen wie am Guten sich mit Interesse verbinde. Über den Sinn dieser Scheidung sage ich Näheres in meinem Weimarer Vortrag „*Das ästhetische Glaubensbekenntnis von Goethes und Schillers Hochklassizismus*“ (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1930 16, 277 ff.). Selbstverständlich teilt auch Schiller die Ansicht Kants. Goethe nimmt sie gleichfalls auf. Für Schopenhauer, noch für Nietzsche hat sie hohe Bedeutung. All das ist schon in meinem Vortrag gebucht und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Zugleich sind dort Vorläufer Kants genannt. Zunächst Mendelssohn (im siebenten Abschnitt der „*Morgenstunden*“), endlich Thomas von Aquino. Die „*Summa theologiae*“ erklärt (Pars 2, I Quaestio 27 Articulus I ad 3): „... ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus.“

Festgestellt darf wohl werden, daß in diesem Zusammenhang für Schlegel vor allen Kant entschied. Schlegel traf bei andern, zunächst

bei Schiller und in dessen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, die er in dem Aufsatz „Über das Studium“ gründlichst verwertet, auf erwünschte Bestätigung der Ansicht Kants. Schiller leitete aus der Ansicht Kants die Notwendigkeit der Idealität künstlerischen Gestaltens ab. Und dieser Folgerung schloß sich Schlegel, schloß sich auch die Romantik an, obwohl Schlegel nach dem Aufsatz „Über das Studium“ den Kampf gegen interessante Dichtung aufgab und für eine Romantik eintrat, die nicht auf dem Standpunkt antiker Objektivität der Kunst beharrte, sondern weiterführte, was die „interessante“ Kunst der Modernen schon längst getrieben hatte und was ihr im Aufsatz „Über das Studium“ Schlegel zum Vorwurf machte.

Er tat zunächst nichts anderes als Schiller. Ihm leistete er Gefolgschaft, indem er fortan gleichfalls das Recht der Modernen vertrat. Schiller hatte nicht nötig, als Verteidiger der Sentimentalischen von der Überzeugung abzugehen, Kunst habe Idealität zu wahren. Im Gegenteil ließ sich Idealität noch unbedenklicher mit dem lebensfernen Verhalten des Sentimentalischen verbinden als mit dem naturnäheren des Naiven, der doch für Schiller ein Realist war, freilich als Mensch und nicht im Sinn künstlerischen Schaffens. Wirklich verbindet sich in Goethes Gestalten Lebensnähe mit dem Grundsatz der Idealität. Ich verweise auf meine Schrift über Goethes Allseitigkeit; sie erörtert auch diese Polarität Goethes.

Schiller kämpfte gegen das, was er Naturalismus nannte. Die Romantiker, voran Schlegel, tun Gleiches. Die Abhandlung „Über das Studium“ wehrt sich gegen interessante Dichtung, aber auch gegen „charakteristische“. Die Wendung, die sich in Schlegel sofort vollzog, ließ ihm die moderne Dichtung, die er verurteilt und der antiken preisgegeben hatte, wertvoll werden, obgleich sie doch aufs Interessante und aufs Charakteristische nach seiner Überzeugung ausging. Allein er wurde dennoch nicht Vorkämpfer charakteristischer Dichtung, während Schiller gelegentlich sich noch für charakteristische Kunst einsetzen konnte.

Am 7. Juli 1797 tat er das in einem Brief an Goethe; er hatte die Ansichten Alois Ludwig Hirts im Sinn, die in antiker Kunst einen Zug zum Charakteristischen erkannten. In den „Horen“ bot er Hirt Gelegenheit, diese Auffassung zu vertreten. Unmittelbar vor dem Brief war Schiller wie Goethe mit Hirt beschäftigt. Auch Goethe stimmte Hirt zu. Bisher hat man sich nicht viel um dies alles gekümmert oder auch nur eilig Schillers und Goethes Eintreten für Hirt in den Dienst einer realistischen Kunstlehre gestellt, wie sie sich später im 19. Jahrhundert entwickelte. Natürlich diente das dann dem beliebten

Nachweis, daß deutsche Klassik und deutsche Romantik unvereinbare Gegensätze seien. Ich kann nicht auch das noch hier ausführlich darlegen, hätte es in der Weimarer Rede tun können, ja müssen, wenn sie nicht notwendig auf engen Raum einzuschränken gewesen wäre.

Schillers Brief ist eins der wichtigsten Zeugnisse für sein späteres Verhältnis zu Winckelmann und zu Lessing. Er wendet sich gegen die Annahme, Griechenkunst sei einzig und allein auf Schönheit gerichtet gewesen. Mit unverkennbarem Hinweis auf Schlegels Abhandlung „Über das Studium“ kehrt sich der Brief gegen „unsre allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik“; sie ließen es sich recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und das Charakteristische zum Merkzeichen des Modernen zu machen. So werde der Begriff des Schönen beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt. Man sei in der Entgegensetzung des Richtigen und des Schönen viel zu weit gegangen und habe eine Absonderung, die bloß der Philosoph mache, viel zu grob genommen.

Schiller gedenkt dabei des Gegensatzes zwischen dem „Vatikanischen Apoll“ und der Laokoongruppe. Dann der „oft niedrigen und häßlichen Natur im Homer und in den Tragikern“. Er schließt: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen.“

Nur beihin gebe ich zu erwägen, was für Schiller, aber auch für Goethe „Wahrheit“ bedeutete. An Realismus im Sinn des 19. Jahrhunderts ist um so weniger zu denken, je mehr sich dieser Realismus zu einem materialistisch-diesseitigen Wahrheitsbegriff bekehrte.

Schillers Brief drückt nur milder aus, was, gleichfalls in unverkennbarem Bezug auf Schlegels Abhandlung, die Kenienreihe „Neueste Behauptung“, „Griechische und moderne Tragödie“, „Entgegengesetzte Wirkung“, „Die höchste Harmonie“, „Aufgelöstes Rätsel“, „Gefährliche Nachfolge“ mit scharfer Zuspitzung vorweggenommen hatte.

Wesentlich ist, daß Schiller in diesen Kenien noch nicht auf Hirt sich stützt, sondern unmittelbar die Terminologie Schlegels angreift. Er meint die Abhandlung „Über das Studium“ und tut, als führe er nur eine ihrer Behauptungen an, wenn es heißt: „Völlig charakterlos ist die Poesie der Modernen, Denn sie verstehen bloß, charakteristisch zu sein.“ Wirklich findet sich gleich nach Beginn der Abhandlung der Satz: „Charakterlosigkeit scheint der einzige Charakter der modernen Poesie“ (Minor I, 91). Wenige Seiten später (I, 95) folgt die

Stelle vom Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten in der modernen Poesie. Schlegel konnte einen Widerspruch zwischen den beiden Äußerungen um so weniger empfinden, weil die erste doch bewußt als wortspielendes Paradoxon geformt war. Dann aber erklärte er selbst auf dem Wege von der ersten zur zweiten Behauptung, es könne in strengster und buchstäblicher Bedeutung keine Charakterlosigkeit geben (1,93). Gegen Schillers Spott war er also wohl geschützt; er wäre es noch mehr gewesen, wenn der Ausdruck „charakteristisch“ ungefährlicher sich verwerten ließe.

Wer gibt uns endlich eine Geschichte der Worte „Charakter“ und „charakteristisch“, die der ästhetischen Bedeutung der beiden Worte gerecht wird, vor allem aber den Wandel ihrer Bedeutung ergründet? Im 18. Jahrhundert bahnt sich eine Vorstellung von „Charakterdrama“ an, die sich zu längst bestehendem Brauch in vollem Gegensatz stellt. Wer denkt heute noch daran, daß Charakterdrama einst das Typendrama hieß? Das Charakterlustspiel des 18. Jahrhunderts führt nach alter Gewohnheit Typen vor; so hatte in Übereinstimmung mit dem Charakterbegriff Theophrasts die antike Komödie und ihre Nachfolge, auch Molière, es gehalten. Der Ausdruck geht jedoch dann auf Dramen im Sinn Shakespeares über, die genau das Gegenteil, nicht Darstellung eines Typus, sondern einer einmaligen Persönlichkeit, vielmehr des Einmaligen einer Persönlichkeit erstreben und leisten. Wie das Wort „Charakter“ bleibt um 1800 auch „charakteristisch“ ein schwankender Begriff. Wirklich kann deshalb Schiller ebenso für charakteristische Kunst eintreten, wie auch in seinen letzten Dramen mehr auf das Typische als auf das Einmalige seiner Gestalten Wert legen.

Wie wenig das Zeitalter fähig war, das Entscheidende angesichts der Frage nach charakteristischer oder nichtcharakteristischer Kunst zu treffen, bezeugt Joh. Georg Sulzer in dem Artikel „Charakter“ seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“. Er schreibt gleich zu Beginn dem Maler vor, „jedem Gegenstand in allem, was an ihm sichtbar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch, (wie in Porträten) den einzelnen Charakter, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben“. Ob Gattungscharakter oder persönlicher Charakter zu geben ist, steht ja gerade in Frage; Sulzer indes fordert das eine und das andere, ohne sich um den Unterschied zu kümmern. Typisches und Einmaliges empfindet er nicht als Gegensätze, aus denen zwei weitauseinander liegende Möglichkeiten der Kunst sich entwickeln können.

Man wende nicht etwa ein, daß Sulzer zu wenig bedeute, um in Betracht zu kommen. Selbst Goethe blieb beim Vermitteln stehen. Die Aufsätze Goethes, die sich mit Hirt beschäftigen, vertreten echt goethisch dies Vermitteln. Goethe findet in der Laokoongruppe realistische Charakterisierung des physischen Leidens und der gegebenen Lage, allein auch Idealität in der Anordnung der Gruppe. Hirt selbst spielt in der Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen“ als einseitiger „Charakteristiker“ eine bedenkliche Rolle. Charakteristisches behält nur den Wert einer der vielen Aufgaben der Kunst; die andern Aufgaben sind so wichtig, daß dem Charakteristischen ein enger Spielraum bleibt.

Das heißt: Weder Goethe noch Schiller erwog die ganze Weite der Entfernung, die zwischen eigentlich charakteristischer Kunst und grundsätzlich typischer liegt. Wir erkennen sie weit besser. Denn seit 1800 ist charakteristische Kunst derart zu reicher Entfaltung gediehen, daß als nurtypische Kunst erscheinen kann, was für Goethe wie für Schiller Charakteristisches mit Typischem, Betrachtung durch Lupe und durch Fernrohr einträchtig miteinander verband. Wir wissen heute auch besser Bescheid über ältere charakteristische Kunst, zunächst über alles, was sich Barock nennt oder nennen läßt, wissen, daß Winkelmann und Lessing, dann ihre Nachfolge, zu der auch Goethe zählt, gegen Barock kämpften; wir erblicken in derselben Laokoongruppe, die für Winkelmann ein Zeuge für edle Einfachheit und stille Größe der Griechen war, ein Werk des Barocks.

Sogar Hirt erkannte das nicht. Er nahm die Gruppe im selben Sinn wie Werke antiker Klassik. Sein Begriff des Charakteristischen blieb daher unumrissen. Die Schlegel konnten Hirts Wendungen genau so witzig verspotten wie Schiller Friedrich Schlegels Abhandlung „Über das Studium“. Am Ende des zweiten Bands des „Athenäums“, im „Literarischen Reichsanzeiger“ steht (S. 331 f.) Bisfigstes: Der Grundsatz, daß antike Kunst auf Charakteristik ausgegangen sei, der Grundsatz, den während eines vieljährigen Aufenthalts in Italien Hirt entdeckt haben wolle, bestehe darin, daß in der alten Kunst ein Pferd völlig wie ein Pferd, ein Zentaur völlig wie ein Zentaur abgebildet wurde. Dazu käme noch die „Individuellheit der Attitüde“. Eine Venus nahm „den gewöhnlichen Akt der jungfräulichen Schamhaftigkeit vor“. Das ist wörtlich einem Aufsatz Hirts entlehnt, der in den „Horen“ erschienen war.

Freilich wurde die Antwort auf die ganze schwere Frage durch solche Witze nicht gefördert. Wie Schillers Stellung zur Frage durch

seine Äußerungen gegen Friedrich Schlegel nicht eindeutig bestimmt wird, so läßt auch die Satire gegen Hirt im „Reichsanzeiger“ des „Athenäums“ sich ebenso als Angriff auf Hirt wie als Zugeständnis deuten, daß gegen Hirts Annahme, antike Kunst sei charakteristisch, nichts einzuwenden sei, solange der Begriff des Charakteristischen nicht strenger vom Typischen gesondert werde, als es bei Hirt geschieht. Hirt sage ja nur charakteristisch und meine tatsächlich nicht ein Charakteristisches, das dem Typischen wesentlich entgegengesetzt sei. Der „Reichsanzeiger“ geißelt wirklich nur das Unklare von Hirts Begriff des Charakteristischen.

Aber geißelt nicht auch Schiller das Unklare der Ausdrucksweise Schlegels? Es war nicht ein glücklicher Griff Schlegels, den scharf-umgrenzten, durch Kant eindeutig bestimmten Begriff des Interessanten mit andern und mit minder eindeutigen Begriffen zu verquicken. In diesem Fall macht sich geltend, was ich auch sonst gegen Synthesen einwende, die eilig aus einem mißverständlichen Begriff das Wesen eines größern Bereichs der Kunst oder auch des Geisteslebens ableiten.

Dennoch bleibt von zwei Seiten die Behauptung Schlegels wichtig und wertvoll. Erstens birgt sich in ihr die richtige Ahnung, das Charakteristische im strengern Sinn des Worts sei auf dem Weg, sich immer stärker durchzusetzen. Tatsächlich ist, was bei Schlegel als Kennzeichen moderner Kunst angesprochen wird, im 19. Jahrhundert immer mehr zum Durchbruch gelangt. Und zwar in vollem Gegensatz zu Schillers Absichten und Kunstleistungen. Ich denke natürlich an Großes und nicht an Hintertreppendichtung. Es entspricht zugleich dem Blickpunkt Schlegels, daß diese Wandlung sich in einer Zeit vollzog, die immer mehr von der Antike abkam. Mit andern Worten: Was Schlegel von moderner Kunst sagt, ist heute, ist längst weit greifbarer geworden. Die beiden Dreieiten, mit denen Schlegel arbeitet, dürfen als Kennzeichen der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts gelten: Das Charakteristische, Individuelle und Interessante; das Neue, Pikante und Frappante. Heute noch mehr als je. Das Ganze gipfelt in einer Kunst, die dem Häßlichen weitesten Spielraum läßt, mehr Spielraum als wohl irgendein älteres Zeitalter abendländischer Kultur.

Die Romantik der Deutschen ist da nur zum Teil mitgegangen. Hier offenbart sich die zweite richtige Ahnung Schlegels. Die deutsche Romantik hält nicht nur mit Schiller am Grundsatz der Idealität fest. Einzelne ihrer Führer, voran Novalis, setzen noch mehr als Schiller eine weite Entfernung zwischen ihr Dichten und das Leben. „Ferne“ ist ihnen Wesen romantischer Kunst, eine Ferne, die bei

Schiller nicht besteht. Er durfte mit Recht dieser Romantik nachsagen, daß sie dem, was ihm charakteristisch hieß, weit weniger entsprach als die Antike, auch als sein eigenes Gestalten. Und so durfte auch Schlegel, nachdem ihn Schiller zum Anwalt der Modernen bekehrt hatte, ungescheut ein Anwalt der Idealität, der Entfernung von Kunst und Leben, des Fernrohrs und nicht der Lupe bleiben. Novalis' „Osterdingen“ ist romantisch, und zwar vor allem wegen des Verzichts auf „charakteristisches“ Gestalten, wie es sich demnächst durchsetzen sollte. Zugleich ist „Osterdingen“ minder charakteristisch als Schillers letzte Werke. Sie aber stehen dem „Charakteristischen“ des 19. und 20. Jahrhunderts sehr fern.

Auch Adam Müller nahm 1808 in der Zeitschrift „Phöbus“ (Stück 3, S. 22 ff.) dem Gegensatz Windkelmanns und Hirts alle Schärfe. Das entsprach dem Grundsatz einer „vermittelnden Kritik“, den er vertrat. Der ganze Streit sei leicht zu lösen. „Ihr haltet das göttliche Feuer, welches den Menschen bewohnt, die Seele, nicht fest, dadurch, daß ihr den Körper davon losreißt, ebenso wenig könnt ihr das Irdische, die äußere Gestalt mit ihren bestimmten, individuellen Anrissen ergreifen, wenn ihr sie von der Gemeinschaft des Göttlichen trennt, — also ist auch das nicht wahrhaft Irdische zu nennen, welches des Göttlichen entbehrt... Alles, was ich Mensch auf dieser Stelle zwischen Himmel und Erde erbaue, bilde und verfasse: seien es Statuen, Gemälde, Reden, Gedichte, philosophische Werke, Staaten — alles soll bestehen aus Geist und Fleisch, wie ich... Nun fragt einmal, ob das, was ich so erzeuge, dem Himmel angehört oder der Erde, ob es bloß menschlich oder bloß göttlich sei, ob es bloß allgemeine Schönheit oder bloß individuellen Charakter an sich trage? — Die ganze Schönheit des Werks liegt ja bloß in der harmonischen Vereinigung beider, oder im Herzen, wie wir es nannten.“ Nach dem begeisterten Windkelmann, der sich mehr der charakterfreien Idee der Schönheit hingab, hätten wieder trocknere, prosaische Naturen wie Hirt von den Antiken nichts zu sagen und zu entwickeln als den darin aufgefaßten Naturcharakter oder ihre Individualität. Für Müller ergab sich aus solcher gegensätzlichen Betrachtung nur um so genauer das Wesen der Antiken: „Wenn uns der eine lehrt, was der Geist der Künstler Reines und Göttliches erstrebt, der andere mehr, was die Hand derselben irdisch Tüchtiges erreicht, so ist zwischen diesen Extremen desto leichter von nachfolgenden sinnigen Betrachtern dasjenige zu erkennen, was jene Künstler und ihre Werke nun eigentlich waren, in ihrem Herzen.“

Immerhin gibt Müller zu, Winckelmann wende sich gegen das, „was wir im gemeinen Leben scharfgeschnittene, markierte Individualität, Eigentümlichkeit des Ausdrucks und Charakters nennen“. Müller fügt an, er wisse sehr wohl, wie edel und groß Winckelmann es gemeint, und wie klein und nichtswürdig die Ansicht der Kunst sei, der sich Winckelmann entgegenstellte. Gerade diese Bemerkung zeigt, wie wenig Müller die volle Stärke des Gegensatzes zwischen einer ganz lebensnahen und einer vom Leben abrückenden Kunst im Auge hat, die Stärke, die uns heute durchaus geläufig ist. Da Müller an das gar nicht dachte, was sich im 19. Jahrhundert als „charakteristisch“ durchsetzte, durfte er erklären: „Die Kunst muß beständig sagen: Je individueller, natürlicher mein Werk ist, desto allgemeiner, göttlicher ist ebendasselbe, und umgekehrt, je göttlicher, desto irdisch tüchtiger.“ Das stimmt überein mit Glaubensbekenntnis und Kunst seines Freundes Kleist, aber auch mit Schillers Auffassung.

Und so durfte er von dieser Einsicht zu dem weiterschreiten, was er in der Äußerung über Winckelmann und Hirt nur vorbereitet. Die Verbindung des Göttlichen mit dem Irdischen, von Geist und Leib fordert er nicht nur für die Kunst, auch für den Menschen: „Nicht im Göttlichen allein ist die Schönheit, nach der ich als Mensch strebe, nicht im Menschlichen allein, sondern in der liebevollen Umarmung zwischen dem Gott und dem Menschen“ (S. 27). Müller zielt tatsächlich auf ein Drittes Reich, auf eine Abkehr von Weltflucht wie von einseitiger Verweltlichung.

2. Komödie

Noch in anderem Sinn waltet eine Beziehung zwischen Kant und den Folgerungen, die aus Kants Lehre vom Interessellosen des Schönen Schiller und Schlegel ziehen. Längst schon wies ich auf diesen Zusammenhang hin. Sorgsam sammelte und verknüpfte Mary Beare in der Dissertation „Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul“ (Bonn 1927) die Zeugnisse. Jüngste Erforschung gedenkt gleichwohl des Zusammenhangs nicht, wo sie sich über Schlegels folgereichen Kampf für Aristophanes und für eine Komödie aristophanischer Art äußert. Ich möchte jetzt nicht wiederholen, was bei Mary Beare offensichtlich dargelegt ist, vielmehr nur ein paar deutende Worte anfügen.

Kants frühe „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ von 1764 stellen zu Beginn des zweiten Abschnitts Trauerspiel und Lustspiel als Erhabenes und Schönes einander entgegen.

Trauerspiel und Lustspiel dienen als Belege für den Unterschied des Erhabenen vom Schönen, für einen Unterschied also, der in der „Kritik der Urteilskraft“ noch eindringlicher erörtert und in den Mittelpunkt der Ästhetik Kants gestellt werden sollte. Die „Beobachtungen“ schreiten von Fall zu Fall weiter, um das Wesen des Schönen und des Erhabenen festzustellen. Ein Suchen also, während die „Kritik der Urteilskraft“ von errungener Begriffsbestimmung ausgeht. Die „Beobachtungen“ nennen hohe Eichen und einsame Schatten im heiligen Haine erhaben, Blumenbetten, niedrige Hecken und in Figuren geschnittene Bäume schön. Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön. Sie schließen aus solchen Beobachtungen, das Erhabene rühre, das Schöne reize. „Die Miene des Menschen, der im vollen Gefühl des Erhabenen sich befindet, ist ernsthaft, bisweilen starr und erstaunt. Dagegen kündigt sich die lebhafteste Empfindung des Schönen durch glänzende Heiterkeit in den Augen, durch Züge des Lächelns und oft durch laute Lustigkeit an.“ „Verstand ist erhaben, Witz ist schön. Kühnheit ist erhaben und groß, List ist klein, aber schön.“ Erhabenes flößt Bewunderung ein; aber man nähert sich dem Erhabenen nicht mit der Vertraulichkeit der Liebe. Freundschaft hat hauptsächlich den Zug des Erhabenen, Geschlechterliebe den des Schönen.

Es ist selbstverständlich, daß nach solchen Voraussetzungen das Trauerspiel dem Erhabenen, das Lustspiel dem Schönen zugewiesen werden muß. Der Einzelnachweis wiederholt wesentlich nur, was schon vorher über Erhabenheit und Schönheit gesagt ist. Die Liebe etwa sei im Trauerspiel schwermütig, zärtlich und voll Hochachtung, im Lustspiel nicht so grämisch, sondern lustig und vertraulich.

Die „Kritik der Urteilskraft“ verzichtet darauf, Lustspiel und Trauerspiel bei der Scheidung des Schönen und des Erhabenen zu verwerfen. Das ist sehr wichtig. Denn erst in diesem Werk gewinnt das Schöne als der reinere ästhetische Begriff einen Vorrang vor dem Erhabenen. In den „Beobachtungen“ wird dem Erhabenen nur der eine Einwand entgegengehalten, es spanne die Kräfte der Seele stärker an und ermüde daher.

Immerhin bedurfte es noch eines weiteren Schritts, um dem Schönen im Gebiet des Ästhetischen volle Überlegenheit über das Erhabene zu sichern. Erst dann durfte aus Kants Proportion Trauerspiel zu Lustspiel wie erhaben zu schön gefolgert werden, daß ästhetisch dem Lustspiel der Rang vor dem Trauerspiel gebühre.

Schiller tat das. Es meldet sich an in seinem Brief an Körner vom 3. Februar 1794 durch die Scheidung von Künsten des Affekts und

von schönen Künsten, setzt sich fort im 22. Brief über ästhetische Erziehung, der die Tragödie den Künsten des Affekts zuweist, steigert sich zu der Äußerung des Abschnitts „Satire“ der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, zu dem Nachlaßblättchen „Tragödie und Komödie“ und zu dem Bekenntnis „Dramatische Preisaufgabe“.

„Nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben.“ So heißt es schon im 22. Brief. Die Äußerung über sentimentalische Satire gesteht der Tragödie zwar zu, daß sie das wichtigere Objekt behandelt. Allein bei Urteilen des Geschmacks komme der Stoff nie in Betracht. Daher stehe der ästhetische Wert der beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer materiellen Wichtigkeit.

Das wurzelt nicht in Kants Ansichten, ist vielmehr Ergebnis der Umgestaltung, die in Schillers Denken den Ansichten Kants erstanden war. Tatsächlich nimmt Schiller ein interesseloses Wohlgefallen nur für das Schöne und nicht für das Erhabene an. Kant tut das nicht. Gleich zu Beginn der „Analytik des Erhabenen“ setzt Kant für das Schöne wie für das Erhabene fest, daß da wie dort „das Wohlgefallen nicht an einer Empfindung wie die des Angenehmen, noch an einem bestimmten Begriffe wie das Wohlgefallen am Guten hängt“.

Das ist ein gewichtiger Unterschied. Er allein bedingt, daß für Schiller die Tragödie als Trägerin des Erhabenen den Vorrang dem Lustspiel überlassen muß, weil das Lustspiel im Bereich des Schönen beharrt. Erst durch diese Wendung ergibt sich das Wesentliche der Wertung, die bei Schiller besteht, ergibt sich eine Wertung, die in den „Beobachtungen“ Kants nicht durchgreift, in der „Kritik der Urteilskraft“ vollends unmöglich war.

Schiller sieht den Gegensatz der beiden Dichtungsformen im Sinne seiner Lehre vom schönen Schein oder von der Scheinhaftigkeit des Schönen. Die Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ gipfeln in dieser Anschauung. In ihren Dienst tritt auch seine Bestimmung des Wertverhältnisses der Tragödie und der Komödie. Vorbereitet hatte sich das in den Schriften vom Erhabenen. Doch die eigentliche Wurzel des Gegensatzes, der sich hier zwischen ihm und Kant ergibt, ist natürlich dort zu suchen, wo Schiller bewußt und ausdrücklich von Kant abgeht, in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“.

Er legt zwischen das Schöne und das Erhabene eine weite Entfernung. Anmut ist schön, Würde ist erhaben. Dergestalt sieht Schiller bis an sein Ende die Tragödie. Sie hat das Erhabene zu gestalten, ihr Held hat Würde zu bewahren. Er erreicht es, indem er das Schicksal

überwindet, das ihn physisch zermalmt. Sein Mittel ist Erfüllung des kategorischen Imperativs. Im Bezirk der Würde hält Schiller alle sittlichen Ansprüche aufrecht, die von Kant erhoben worden waren. Doch wie er an dieser Stelle sich mit Kant ganz einig fühlt, so war ihm ebenso dringlich um eine Haltung des Menschen zu tun, die den Ansprüchen Kants sich entziehen darf. Er wies diese andere Haltung dem Zustand der Anmut zu. Die Anmut galt ihm als die Ausdrucksform einer Sittlichkeit, die ebenbürtig neben Kants Begriff des Sittlichen treten darf; die Ausdrucksform der Sittlichkeit Kants bezeichnete er als Würde.

Anmut wird erreicht, „wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen“. Schiller sagt sonst und auch in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ für „Affekt“ besser und eindeutiger „Trieb“. Er denkt an eine Erziehung des Triebs. Er scheidet die Sittlichkeit, die sich als Anmut ausdrückt, von dem „guten Herzen“ oder der „Temperamentstugend“. Sicherstes Kennzeichen des Unterschieds ist ihm, daß „in Affekten“, „wo die Natur (der Trieb) zuerst handelt und den Willen entweder ganz zu umgehen oder ihn gewaltsam auf ihre Seite zu ziehen strebt“, die Sittlichkeit sich durch Widerstand offenbart; der Trieb verhindert sie, die Freiheit des Willens einzuschränken. (Hier die Affekte, dort der Affekt; die beiden Wendungen meinen ganz Verschiedenes. Es war nicht gut, daß Schiller dort, während er doch das Wort „Affekt“ bald in ganz anderm Sinn zu verwerthen hatte, Affekt sagte und Trieb meinte.)

„Untrüglicher Probierstein“ war für Schiller, daß im Affekt (das Wort ist jetzt nicht eindeutig mit Trieb) Anmut in Würde übergehe. Er selbst bringt das in die Worte: „Die schöne Seele muß sich also im Affekt in eine erhabene verwandeln.“ (Hätte er nicht besser gesagt, die schöne Seele habe im Affekt erhaben zu handeln? Allein ich will bei diesen terminologischen Einwänden hier nicht länger verweilen.)

Schillers Aufsatz scheint also nur eine neue, von Kant abweichende und doch wieder zu Kant zurückleitende Sittlichkeit aufzudecken und in solcher Leistung sein eigentliches Ziel zu erblicken. Wirklich verbindet Schiller in eigener und neuer Weise die Sittlichkeit des kategorischen Imperativs mit der Sittlichkeit eines „moral sense“, der mit Bewußtsein erzogen und vervollkommenet worden ist. Aber schon die Wort-

wahl, die sich in der Überschrift „Über Anmut und Würde“ ankündigt und den Aufsatz beherrscht, verrät, daß nicht Sittliches, sondern Ästhetisches für ihn vor allem in Frage kam. Die ästhetische Erscheinung der Anmut wie der Würde, die ästhetischen Eindrücke, die von Anmut und von Würde erwirkt werden, sind ihm Maßstäbe der Sittlichkeit. Noch mehr: Ihn leitet der Wunsch, eine Form der Sittlichkeit zu gewinnen, die seinen ästhetischen Überzeugungen entspricht.

Eigengesetzlichkeit enthüllt sich ihm bei der Abfassung der Briefe an Körner, die zu der Schrift „Kallias“ ausgestaltet werden sollten, aber nicht ausgestaltet worden sind, als Wesen des Schönen. Er erfindet den Ausdruck „Heautonomie“ und stellt ihn zu „Autonomie“ in Gegensatz. „Heautonomie hat nur das Schöne, weil nur an diesem die Form durch das innere Wesen bestimmt ist.“ So heißt es in dem Abschnitt der Briefe, der überschrieben ist: „Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit.“

Diese Begriffsbestimmung leitet sich auf Plotin zurück und stützt sich auf die plotinisch gedachte Ästhetik Goethes, Herders und ihrer Mitkämpfer. Wie ganz plotinisch Schiller hier denkt, macht sich unmittelbar vor und nach den soeben angeführten Worten stark geltend.

Gewiß ist „Freiheit in der Erscheinung“ nicht sittlich gemeint. Nur ein sittlicher Begriff, der Begriff „Freiheit“, wird symbolisch verwendet, das Wesen der Schönheit zu bezeichnen. Goethe und Herder kamen ohne sittliche Begriffe aus, wenn sie plotinisch das Organisch-Persönliche der einzelnen schönen Erscheinung erwiesen, also deren Eigenrecht und Selbstbestimmung vertraten. Indem Schiller den kantischen Begriff der Selbstbestimmung, den Begriff „Freiheit“ verwendete, stand er vor der Frage, wieweit der kategorische Imperativ eine „Heautonomie“ des sittlichen Menschen zulasse. Er übersteigerte in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ den Sittlichkeitsbegriff Kants; er suchte nachzuweisen, daß von Selbstbestimmung nicht die Rede sein könne, wenn der Mensch sich jederzeit ängstlich auf den kategorischen Imperativ besinnen müsse, ehe er handelt.

Kant hat trotz allem das Recht dieses Einwands anerkannt. Was er antwortet, ist weit eher ein Nachgeben als ein Widerlegen. An der Stelle seines Werks „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“, gegen das sich Schiller gewendet hatte, fügte Kant in der zweiten Auflage die Auseinandersetzung mit Schiller ein, in der „Anmerkung“ zum ersten Stück des Buchs. Er will die innere Freiheit des sittlich handelnden Menschen auch für das Befolgen des kategorischen Imperativs wahren: „Trägt man nun, welcherlei ist

die ästhetische Beschaffenheit, gleichsam das Temperament der Tugend, mutig, mithin fröhlich, oder ängstlich-gebeugt und niedergeschlagen? so ist kaum eine Antwort nötig. Die letztere sklavische Gemütsstimmung kann nie ohne einen verborgenen Haß des Gesetzes stattfinden, und das fröhliche Herz in Befolgung seiner Pflicht (nicht die Behaglichkeit in Anerkennung derselben), ist ein Zeichen der Echtheit tugendhafter Gesinnung, selbst in der Frömmigkeit, die nicht in der Selbstpeinigung des reinigen Sünders (welche sehr zweideutig ist und gemeinlich nur ein innerer Vorwurf ist, wider die Klugheitsregel verstoßen zu haben), sondern im festen Voratz, es künftig besser zu machen, besteht, der durch den guten Fortgang angefeuert, eine fröhliche Gemütsstimmung bewirken muß, ohne welche man nie gewiß ist, das Gute auch lieb gewonnen, d. ist, es in seine Maxime aufgenommen zu haben."

So äußert man sich gegen Einwände, die man widerlegen will, wenn man vorgibt, diese Einwände träfen nicht den Kern der Sache. Sie seien unberechtigt, weil sie nichts anderes meinen, als was man selbst gesagt hat. Wirklich behauptet die Auseinandersetzung mit Schiller, Kant selbst habe niemals an eine „kathäuserartige Gemütsstimmung“ gedacht und sie nie den Anhängern seiner Sittlichkeitslehre vorgeschrieben. Ausdrücklich beginnt Kant mit der Erklärung, er könne, da er mit Schiller in den wichtigsten Grundsätzen einig sei, auch in diesem keine Uneinigkeit feststellen, „wenn wir uns nur untereinander verständlich machen können“. Dann nimmt er vorweg, was er nicht zugeben kann, zunächst daß er dem Pflichtbegriff nicht Anmut beigesellen könne. Allein schon kommt er Schiller entgegen, wenn er der Tugend ihr Recht werden läßt, der „festgegründeten Gesinnung, seine Pflicht genau zu erfüllen“; „und das herrliche Bild der Menschheit, in dieser ihrer Gestalt aufgestellt, verstatte gar wohl die Begleitung der Grazien, die aber, wenn noch von Pflicht allein die Rede ist, sich in ehrerbietiger Entfernung halten“. Das stimmt mit Schillers Anspruch überein, in Affekten nicht Anmut, sondern Würde zu betätigen. Ebenso stimmt mit Schillers Ansicht, in der Anmut sei durch Selbsterziehung das Erfüllen der Pflicht etwas Selbstverständliches geworden, Kants Wendung überein: „Nur nach bezwungenen Ungeheuern wird Herkules Musaget.“ In diesem Zusammenhang wird auch die angeführte Stelle ein Versuch, sich mit Schiller zu einigen, ein Vorschlag zur Güte, bleibt indes trotzdem ein mißglückter Nachweis, Schiller habe mit Unrecht sich gegen Kants Rigorismus gewendet und durch Übertreibung dieses Rigorismus einen Gegensatz zwischen sich und Kant behauptet, der gar nicht bestehe. Er bestand dennoch.

Schiller kam denn auch, nachdem er zunächst durch Kants Entgegenkommen sich angenehm berührt gefühlt hatte, schließlich zu dem Ende, daß Kants Einwürfe ihn nicht befriedigten. So heißt es in dem Brief an Ferdinand Huber vom 19. Februar 1795. Weit unbedingter aber äußert sich Schiller zu Goethe am 21. Dezember 1798. Goethe hatte ihm von Kants „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“ berichtet, die eben erschienen war, hatte sich sogar recht freundlich über das Werk geäußert, freilich seine Bedenken nicht verschwiegen. Schiller erwiderte, ohne das Buch gesehen zu haben. Was er sagt, zieht mit aller Entschiedenheit die Grenzlinie zwischen Schiller und Kant. Es darf wohl als die endgültige Antwort auf den Zusatz der zweiten Auflage des Buchs über Religion gelten:

„Die pathologische Seite, die er am Menschen immer herauskehrt, und die bei einer Anthropologie vielleicht am Platze sein mag, verfolgt einen fast in allem, was er schreibt, und sie ist's, die seiner praktischen Philosophie ein so grämliches Ansehen gibt. Daß dieser heitre und jovialische Geist seine Flügel nicht ganz von dem Lebensschmutz hat losmachen können, ja selbst gewisse düstere Eindrücke der Jugend pp. nicht ganz verwunden hat, ist zu verwundern und zu beklagen. Es ist immer noch etwas in ihm, was einen, wie bei Luthern, an einen Mönch erinnert, der sich zwar sein Kloster geöffnet hat, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen konnte.“

Über dieses allerwichtigste Bekenntnis hätte ich jetzt so viel zu sagen, daß ich vorziehe, es nicht an dieser Stelle zu tun. Was ich meine, läßt sich aus dem Schlußabschnitt der Schrift „Goethes Allseitigkeit“ erkennen. Hier wird nur eins wesentlich benötigt: Der Aufsatz „Über Anmut und Würde“ enthüllt, was sich fortschreitend immer stärker in Schillers Werken durchsetzte, die Überzeugung, daß der Mensch, der sich unter die allgemeingültige Gesetzmäßigkeit des kategorischen Imperativs stellt, minder innere Freiheit bewahrt als der Mensch, dem sittliches Handeln zu etwas Selbstverständlichem geworden ist. Mag Schiller immer mit Kant die Erfüllung des kategorischen Imperativs als eine Tat der Selbstüberwindung festhalten, er tut es nur, soweit besonders schwere Ausnahmefälle in Betracht kommen; er hält es für entbehrlich, soweit ein Mensch, der sein sittliches Gefühl geschult hat, diesem Gefühl vertrauen darf. Volle innere Freiheit waltet für Schiller nur, soweit ein Mensch aus diesen Voraussetzungen sein Handeln bestimmt.

Der Unterschied, den hier Schiller macht, findet sein Gegenstück in der ästhetischen Welt, wie Plotin sie sieht, wie alle sie sehen, die

von Plotin kommen. Plotin leugnet im Ästhetischen überindividuelle, allgemeingültige Gesetze. Ästhetisch wertvoll ist ihm nur, was unverkümmerter Ausdruck des einmaligen Persönlichen ist, das in einem Menschen besteht. Doch Plotin vertritt nicht Ästhetizismus. Und für Schiller ist der Mensch am wertvollsten, der sein Persönliches sich auswirken und nicht ein Allgemeingültiges dies Persönliche bestimmen läßt. Die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“ erweisen das noch viel klarer als die Schrift „Über Anmut und Würde“. Folgerichtig billigt die Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ nicht der Tragödie, sondern der Komödie den höhern Rang zu. Denn nur die Komödie bringt „Freiheit des Gemüts“ hervor und nährt sie, während die Tragödie Gemütsfreiheit auf ästhetischem Weg wiederherstellen muß, nachdem Affekte die Gemütsfreiheit gewaltsam aufgehoben haben. Das stimmt genau überein mit der Scheidung, die früher im Verhalten des Menschen zwischen dem Zustand der Anmut und dem Zustand der Würde vorgenommen worden war.

Man hat sich über die Beantwortung der Frage gestritten, was für Schiller höhern Wert hatte, das Ästhetische oder das Sittliche, ob ihm das Ästhetische Vorstufe des Sittlichen oder das Sittliche Vorstufe des Ästhetischen war. Friedrich Überweg eröffnete in seinem Buch „Schiller als Historiker und Philosoph“ (Leipzig 1884) vielfach sehr tiefe Einblicke in das Wesen und das Denken Schillers. Doch nur bedingt kann ich Überwegs Antwort auf die Frage (S. 247) billigen: „Schiller hat stets die Kraft, erhaben zu wollen, über die bloß ästhetische Bildung, die Verbindung dieser Kraft mit der ästhetischen Bildung aber über die bloße moralische Kraft gesetzt.“ Gewiß vollendet sich in „Über Anmut und Würde“ die schöne Seele nur durch ihre Fähigkeit, im Affekt den kategorischen Imperativ zu erfüllen. Doch Schillers Wendung „nötig haben, erhaben zu wollen“, die von Überweg alsbald herangezogen wird, deutet noch anders, als Überweg selbst annimmt, auf Schillers wahre Ansicht hin. Diese Ansicht wurde wesentlich bloß durch die Tatsache vielen unklar, daß die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“ Bruchstück geblieben sind; man meinte, sie hätten, wären sie nicht Bruchstück, zuletzt dem erhabenen Zustand sein volles Recht werden lassen. (Vgl. Wilhelm Böhm, Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Halle 1929. S. 116 f.)

Gerade die Äußerungen Schillers über die Komödie weisen den rechten Weg. In der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ heißt es: „Ihr Ziel ist, einerlei mit dem Höchsten, wor- nach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer

klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen." Schiller denkt an denselben Zustand des Menschen, wenn er kurz nach der Begriffsbestimmung der Komödie in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" den Begriff einer Idylle entwickelt, die ihm als ein Höchstes vorschwebt. Er ist ihm „der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl im Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet." Auch in diesen Wendungen kennzeichnet sich Schönheit als Maßstab für das rechte Verhältnis des Menschen zum Leben. Was in der Welt des Schönen Voraussetzung und Merkmal des Höchstmaßes ist, ist es auch im Leben. Das Wesen der Idylle, die hier als Ziel gesetzt wird, noch näher zu bestimmen, verwertet Schiller Ausdrücke, die durchaus ein Höchstmaß menschlichen Gebarens fordern: „Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit — eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leere fließt und von dem Gefühle eines unendlichen Vermögens begleitet wird." Er tut das, nicht weil er aus dem Sittlichen das Schöne ableiten will, sondern weil für ihn im höchsten Schönen wie im höchsten Sittlichen gleiches Gesetz walte.

Am einfachsten enthüllt sich, was er meint, wenn die Begriffe und Begriffsgegensätze herangeholt werden, die er schon in den Briefen an Körner von 1793 verwertet. Vonaußenbestimmtheit tritt hier neben Voninnenbestimmtheit, das zweite trifft mit „Freiheit" überein. Für Plotin ist nur das schön, was von innen bestimmt ist oder, wie er es nennt, ein „endon eidos" versinnlicht. Für Schiller ist schön, aber auch sittlich, was aus freier Selbstbestimmung kommt. Nur auf der Stufe der Anmut bestimmt die schöne Seele sich selbst, handelt sie, durch keine Fessel gebunden, im Sinn ihrer Persönlichkeit. Wohl gilt auch Unterwerfung unter den kategorischen Imperativ als Selbstbestimmung. Schiller indes fühlt richtig heraus, daß der Mensch, der sich dem kategorischen Imperativ unterwirft, eines Mittels benötigt, das außer ihm liegt, daß der kategorische Imperativ diesem Menschen eine Stütze bedeutet, die nicht in seiner Persönlichkeit enthalten ist, daß er sich also nicht rein selbst bestimmt, sondern durch etwas sich bestimmen läßt, das außer ihm liegt. Überindividuelles Gestalten des Künstlers nutzt stets solche Hilfen, läßt sich also bestimmen; nur ganz

persönliches Gestalten, wie Plotin es fordert, bestimmt sich selbst. Schiller überträgt nicht so sehr auf Sittlichkeit, was andern längst an der Kunst aufgegangen ist, als daß ihm vielmehr ästhetische Scheidungen, die er vorfindet, auch auf sittlichem Gebiet allerschärfste Scheidungen ermöglichen.

Im Zustand der Anmut bestimmt der Mensch sich selbst, im Zustand der Würde oder des Erhabenen wird er durch anderes bestimmt. Das bleibt Schillers Überzeugung. Der Weg von der Anmut zur Würde ist ein Abstieg, freilich ein unerläßlicher. Denn nach Schillers Ansicht reicht Anmut nicht für alle Lebenslagen des Menschen aus. In „Affekten“ könnte sie zusammenbrechen; sie bedarf dann einer Stütze, sie muß sich des kategorischen Imperativs erinnern. Weil der Mensch Mensch ist, weil er nur Mensch ist, bleibt ihm die Höhe der reinen Selbstbestimmung nicht unter allen Umständen gesichert.

Übermals im Zusammenhang mit der Frage nach dem Wertverhältnis von Tragödie und Komödie spricht das Nachlaßblatt das aus. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, Schiller wolle nun manches aufgeben, was er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von dem Mehrwert der Komödie gesagt hatte. Nun heißt es, die Komödie setze uns in einen höhern Zustand, die Tragödie in eine höhere Tätigkeit. Dann aber nennt Schiller den Zustand der Komödie (er beschreibt ihn ähnlich wie in der Abhandlung) einen Zustand der Götter, „die sich um nichts Menschliches kümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt“. „Aber“, geht es weiter, „wir sind Menschen“. So müsse eine höhere, rüstigere Kraft in uns geweckt werden, damit wir uns wiederherstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht aufgehoben ist. „Dort brauchten wir diese Kraft nicht...; aber hier... müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft.“ Unverkennbar deutet Schiller auf eine Hilfe, die von außen kommt, auf ein Mittel, das uns gereicht wird, auf etwas, das uns bestimmt. Nur also weil wir Menschen sind und nicht Götter, bedürfen wir der Tragödie.

Notwendig ergab sich aus der Begriffsbestimmung, die der Komödie bei Schiller zufällt, die Folgerung, daß die Mehrzahl der Lustspiele des Zeitalters nicht Komödien seien. Schiller zieht diese Folgerung erst 1800 in der „Dramatischen Preisaufgabe“ ausdrücklich: „Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung

und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird." Wirklich war vor 1800 diese Klage von F. Schlegel und von seinen romantischen Gesinnungsgenossen schon laut genug vorgetragen worden. Dennoch brauchte Schiller nicht von ihnen zu lernen. Heißt es doch schon in dem Aufsatz über das Sentimentalische bei Gelegenheit der Satire, der Komiker müsse sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten. Und nur nähere Ausführung dieses Satzes ist im Nachlaßblatt die Forderung, in der Komödie müsse alles von dem moralischen Forum auf das physische gespielt werden. Kühn geht Schiller jetzt weiter zu der Behauptung, Undank dürfe in der Komödie nicht sittlich verlesen, sondern nur als eine natürliche Sache erscheinen. Die Komödie mache den lächerlich, der Dank erwartet. Der Heuchler habe in der Komödie nicht abscheulich zu sein; lächerlich würden nur die, die er betrügt. (Molières „Tartuffe“ dient als Beispiel, freilich entscheidet Schiller nicht, ob das Stück es wirklich so meint.)

Wie Schillers ganze Lehre von der Komödie liegt auch diese Forderung weitab von Kant. Es wäre unnötig, in diesem Zusammenhang noch Kants zu gedenken, wenn nicht der sattelfeste Kantianer Christian Gottfried Körner schon am 29. Juni 1790 in einem Brief an Schiller gegen Ifflands zugleich rührende und satirische Lustspiele den Einwand erhoben hätte, er zerstöre die sanftere Stimmung und damit die schönere Wirkung der Komödie. Noch greifbarer wird Nachwirkung Kants bei Karl Heinrich Heydenreich. Vor Kant legte er 1790 eine Ästhetik vor, die auf Kants Grundsätze sich stützt. Sieben Jahre später äußerte er sich noch ausführlicher als in seinem „System der Ästhetik“ über das Lustspiel. Mary Beare entwickelt das (S. 54 ff.), ich begnüge mich jetzt, mit ihr festzustellen, daß aus Kants Anregungen sich für Heydenreich viel ergibt, was auch in Schillers Nachlaßblatt zur Geltung gelangt. Heydenreich wird von Körner mehrfach erwähnt; Friedrich Schlegel kümmerte sich früh um ihn. Auch in diesem Fall erscheint der Kreis, der sich um Körner am Ende des Jahrhunderts bildete und dem auch Schlegel angehörte, als wichtige Keimstätte ästhetischer Gedanken. Für Körner wurde die Frage nach der echten Komödie früh zu einem Lieblingsgegenstand seines Nachdenkens. Langsam wie er in der Abfassung seiner Aufsätze war (Schiller und Schlegel spotteten über diese Langsamkeit), kam er erst spät mit seiner Ansicht an die Öffentlichkeit heran. 1808 erschien endlich sein Aufsatz über die Komödie. Er wirkt wie ein zusammenfassender Epilog, während sicherlich Schiller wie Schlegel durch Körner längst näher an die

Frage nach dem wahren Wesen der Komödie herangeführt worden waren.

Vor Schiller hat Friedrich Schlegel die Frage erwogen. Sein Aufsatz „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie“ erschien 1794 im Dezemberheft der „Berlinischen Monatschrift“. Er beginnt mit der Klage, nichts sei seltener als eine schöne Komödie. Das komische Genie sei nicht mehr frei, es schäme sich seiner Fröhlichkeit und fürchte, durch seine Kraft zu beleidigen. Es schmücke nur noch ernsthaft dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben mit seinen Reizen. Damit werde komische Energie durch tragische ersetzt. So entstehe eine neue Gattung, eine Mischung des komischen und tragischen Dramas, die sich gewöhnlich mit bescheidenem Stolz den ersten Platz anmasse.

„...die Natur des Komischen kann man nur in der unvermischten reinen Gattung kennen lernen: und nichts entspricht so ganz dem Ideal des reinen Komischen, als die alte griechische Komödie.“ Mit einem einzigen kühnen Schritt geht es bei Schlegel von den Ansichten, die bisher zu mustern waren, weiter zu einer ganz neuen Begründung. Der Kenner der Antike weist in Aristophanes den wahren Erfüller aller Wünsche nach, die seit Kant vorgetragen worden waren und demnächst auch von Schiller geäußert werden sollten. Er begnügt sich nicht mit philosophischen Gedanken, sondern meint, aus geschichtlicher Betrachtung zur rechten Antwort zu kommen. Seltsamerweise hatte man bisher sich mit Einwänden gegen bestehenden Brauch begnügt, aber kaum verraten, wo das Bessere zu finden sei. (Noch Schiller ließ im Nachlaßblatt die Frage offen, ob Molières „Tartuffe“ seinen Wünschen entspreche oder nicht.)

Schlegel wird tatsächlich zum Wiederentdecker des Aristophanes. Sulzer urteilt über die Form seiner Komödien noch ganz ab und nennt sie barbarisch; da sei mehr Possenspiel als Handlung. Immerhin gibt er mit Gravina (*Della ragion poetica* I, c. 20) zu, bewunderungswürdige Gürtrefflichkeit bleibe übrig, wenn man die Flecken wegnehme, die in einem unreinen Herzen ihren Grund hätten. Schon am 11. Dezember 1793 versprach Friedrich Schlegel seinem Bruder eine „Apologie des Aristophanes“. Im selben Jahr kündigte Wielands „Neuer Teutscher Merkur“ (3, 421 ff.) Verdeutschungen des Aristophanes an. Im nächsten Jahr brachte Wielands „Merkur“ die erste; andere folgten in seinem „Ästhetischen Museum“. Schlegel war Mitarbeiter dieser Zeitschrift. Er kämpfte also Schulter an Schulter mit Wieland für Aristophanes.

Zwei Begriffe stehen im Vordergrund von Schlegels Aufsatz: Freude und Freiheit. „Die Griechen hielten die Freude für heilig.“ „Die Freude ist an sich gut, auch die sinnlichste enthält einen unmittelbaren Genuß höhern menschlichen Daseins.“ „Weil reine menschliche Kraft sich in Freude äußert, so ist sie ein Symbol des Guten.“ „Was wäre eine Freude, die nicht von selbst schön wäre, sondern wie einem Geseze, der Schönheit aus Pflicht gehorchte?“ „Schöne Freude muß frei sein, unbedingt frei.“ „Wenn die Freude, wo wir Schranken erwarteten, uns mit Freiheit überrascht, so wird sie das schönste Symbol der bürgerlichen Freiheit.“ „Eine Person . . ., die sich bloß durch ihren eignen Willen bestimmt, und die es offenbar macht, daß sie weder innern noch äußern Schranken unterworfen ist, stellt die vollkommene innre und äußre persönliche Freiheit dar.“ „Daß die Freude frei und in ihrer Natürlichkeit schön sei, setzt eine Bildung des Menschen durch Freiheit und Natur voraus, wo alle seine Kräfte ihrem freien Spiel und ihrer eignen Entwicklung ungehemmt überlassen sind.“

Mary Beare erkannte (S. 62 f.) richtig, daß diese Sätze sich nahe mit Ansichten Schillers berühren, zunächst mit der Gedankenwelt der Briefe „Über die ästhetische Erziehung“. Es geht indes nicht an, Schlegels Begriff „Freude“ von Schillers „Don Karlos“ und von der Hymne „An die Freude“ abzuleiten und zu behaupten, Schlegel flöße dem eudämonistisch-ästhetischen Enthusiasmus, der sich in Schiller zur gottoffenbarenden Nächstenliebe emporgeläutert hatte, die philosophische Helle des kantischen Kritizismus ein. (Nicht Mary Beare behauptet das.)

Aufschlußreich erörtert Franz Schulz das Wesen der „Göttin Freude“, wie sie sich dem 18. Jahrhundert darstellt (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1926 S. 3 ff.). Hagedorn ist wichtiger Gewährsmann; Anlaß der Vorstellung, die seit Hagedorn das 18. Jahrhundert durchzieht, ist für Schulz die von Shaftesbury ausgehende, von dem Feuer seines Geistes durchglühete Glückseligkeitslehre. Schulz verfolgt diese Vorstellung bis zu Schiller. Er weist zuletzt noch auf eine Stelle der „Lucinde“ Schlegels hin. Er erwähnt nicht den Aufsatz über Aristophanes. Allein Schulz hebt richtig hervor, daß auch der spätere Schiller trotz Kant der „Freude“ nicht untreu geworden ist. Vielmehr kennzeichne sich in diesem Begriff, was ihn von Kant trennt. Schillers Ideal vollendeter sittlicher Kultur setze voraus und bedinge „Freudigkeit“. Shaftesbury wirke sich im späten Schiller auch an dieser Stelle aus.

Nicht also der Dichter der Hymne „An die Freude“ ist unmittelbarer Nachbar des jungen Schlegel, sondern der spätere Schiller. Wirklich stimmen schon die wenigen Sätze, die soeben aus der Schrift für Aristophanes angeführt wurden, in auffälliger Weise mit Schiller und mit dem Glaubensbekenntnis des Aufsatzes „Über Anmut und Würde“ überein. Schier möchte man staunen, daß Schlegel trotz allen Einwänden gegen diesen Aufsatz und gegen dessen „Vernünftelei“ sich derart zum Anwalt der Überzeugung Schillers machen konnte, nicht pflichtmäßiger Gehorsam gegen das Gesetz sei wahre innere Freiheit, sondern nur wer sich selbst durch seinen eignen Willen bestimme und sich weder innern noch äußern Schranken unterwerfe, sei zu vollkommener innern und äußern Freiheit gelangt.

Noch andere fast wörtliche Übereinstimmungen des Aufsatzes über Aristophanes mit Schiller ließen sich anführen. Doch hieße es, Schlegel gründlich mißverstehen, wenn man annähme, er treffe hier unbewußt mit Schiller überein. Hier und später. Wird ihm doch in den nächsten Jahren immer lieber, mit Schillers Worten etwas zu sagen, was mit Schillers Ansichten sich nicht deckt.

Rasch ergibt sich näherer Prüfung, daß Schlegel nicht uneingeschränkt übernimmt, was bei Schiller Voraussetzung der Anmut einer schönen Seele ist, und noch weniger, was Würde zur Aufgabe der schönen Seele erhebt, wenn die Affekte den Übergang ins Erhabene fordern. Auch Schlegel denkt zwar nicht an schrankenlose Freiheit, sondern an Selbstbestimmung, die dem gebührt, der sich durch Freiheit und Natur gebildet hat. Aber an die Stelle fester und durch Kant geformter Begriffe tritt anderes. Bei Schlegel herrscht die „Helle des kantischen Kritizismus“ weit weniger als bei Schiller. Ich aber glaube, den entscheidenden Unterschied noch auf andere Weise schlicht und klar bezeichnen zu können.

Schulz leitet (S. 13 ff.) Hagedorns Gedicht „An die heutigen Enkratiten“ auf Shaftesbury zurück und führt eine Stelle der philosophischen Rhapsodie Shaftesburys „The Moralists“ an, die alles Wesentliche des Gedichts vorwegnimmt. Sie findet sich im ersten Abschnitt des zweiten Teils. Sie wehrt es ab, das Wort „pleasure“ für die „satisfactions of the mind and the enjoyments of reason and judgment“ zu verwerfen. „The satisfactions which are purely mental, and depend only on the motion of a thought, must in all likelihood be too refined for the apprehensions of our modern epicures, who are so taken up with pleasure of a more substantial kind.“ Hagedorn nimmt das auf in den Versen des Gedichts: „Ihr kennt vielleicht Epikuräer;

Doch kennt ihr auch den Epikur?" Das ganze Gedicht ist Kommentar zu diesem Text. Es ist zugleich ein Bekenntnis zu Epikur.

Noch andere Stellen der „Moralists“ ließen sich anführen, die für Epikur eintreten und Shaftesburys eigene Stellung zur Welt als epikurisch im strengen Sinn des Worts erkennen lassen. Im zweiten Abschnitt des zweiten Teils wird Epikur denen entgegengestellt, die man albernerweise mit diesem Namen bezeichne. Nach Epikurs Meinung verdanke die Welt ihre höchsten Freuden der Mäßigkeit und dem sparsamen Genuß. Ein Urteil Epikurs über Mäßigkeit ist angefügt, das den Grundsätzen seiner neuern Schüler durchaus widerspricht.

Wer schenkt uns die dringend nötige Darlegung von Epikurs Bedeutung für das Jahrhundert der Aufklärung und des deutschen Klassizismus? Auch Walther Rehms wertvoller Aufsatz „Götterstille und Göttertrauer“ (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1931 S. 208 ff.) streift nur Epikur und nennt ihn fast nur zusammen mit andern, die mit ihm nicht wesensverwandt sind. Sein Schüler Lukrez ist noch für Goethe ein hoher Wert. Das Ideal einer „Göttin Freude“ ist wesentlich durch Epikur bestimmt, fußt auf seinem Begriff der „ataraxia“. Und wie schon Shaftesbury diesen Begriff aufnimmt, so denkt Windelmann, für den die Welt- und Kunstschau Shaftesburys viel bedeutete, auch an Epikur, wenn er sein Ideal der edlen Einfalt und der stillen Größe aussinnt. Die ganze Haltung der Kultur unseres Hochklassizismus ist auf Ataraxie abgestimmt. Freude aber bedeutet ihm, was für Epikur „hedone“ hieß. Epikurs „hedone“ mit „Lust“ zu übersetzen, ist noch bedenklicher als die englische Übertragung mit „pleasure“, gegen die sich Shaftesbury wehrt. Noch wenn wir heute „Hedonismus“ sagen, ist anderes gemeint als das Glaubensbekenntnis Epikurs. Schon frühe Schüler Epikurs wandeln den Begriff. Ihm selbst ist nur dann „hedone“ wertvoll, wenn keine Schmerzen folgen. Nur richtige Abmessung der Lust und ihrer Ergebnisse zeugt von Tugend. Nur Einsicht, Gerechtigkeit, Maßhalten erwirken glückliches Leben. Tugend ist mit „hedone“ innig verbunden. Und höchste „hedone“ ist die seelische. Das alles kommt an Stoizismus nahe heran.

Schiller nennt, wenn er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von Komödie spricht, das Höchste, „wornach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen“. Stimmt das nicht mit Epikur überein? Schiller entscheidet da anders als Kant, der grundsätzliche Gegner Epikurs. Auch in diesem Falle enthüllt sich, daß die Ver-

Knüpfung Kants mit Shaftesbury, die von Schiller in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ versucht wird, einem hedonischen Eudämonismus im Sinn Epikurs entgegenkam.

Mehr als der Nachweis eines Zusammenhangs zwischen dem reifen Schiller und Epikur steht hier in Betracht. Deutlich scheidet sich nun auch Schlegels Begriff der Komödie von dem Schillers ab. Schiller hält immer noch so weit an Kant fest, wie seine Forderung, in Affekten Würde zu bewahren, es tut. Schlegel nimmt das nicht auf. Doch selbst im Zustand der ungefährdeten Anmut, also in dem Zustand, den die rechte Komödie wachrufen soll, liegt bei Schiller das Schwerkewicht an anderer Stelle als in dem Zustand, der für Schlegel dem wahren Lustspiel entspricht.

Freude zu wecken, ist beiden die Absicht der echten Komödie. Doch dionysischer ist Schlegels Freudebegriff. Altagie meint er durchaus nicht. Es wäre auch seltsam gewesen, gerade Aristophanes mit solchen Mitteln rechtfertigen zu wollen. Schiller hätte schwerlich bei Aristophanes sein Ideal der echten Komödie angetroffen. Was er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von Aristophanes sagt, widerspricht der Ansicht Schlegels so durchaus, daß es nach Schlegels Aufsatz wie rückständige und überholte Weisheit gelten könnte.

Das Dionysische des Aristophanes kennzeichnet ja der Aufsatz Schlegels. Zählt doch Schlegel zu den Wegbereitern Nietzsche, nicht nur in der Deutung der griechischen Tragödie, auch in der Verwertung des Begriffs „dionysisch“. „Im Gemüte des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen.“ So steht es in dem Aufsatz „Über das Studium“ (bei Minor I, 140). Das ist gewiß nicht ganz in Nietzsches Sinn gesagt, aber dennoch eröffnet es eine Bahn, die zu Nietzsche hinleitet. Das Dionysische des Aristophanes kennzeichnet sich in Schlegels Aufsatz durch den Ton, den er auf das Wort „Freiheit“ legt. Die Freude, die er meint, gewinnt ihren Wesenszug durch dies Wort. Es ist weder im strengen Sinn Kants, noch auch im Sinn Schillers gemeint. In Schlegel wehrt sich etwas gegen Altagie.

Der erste starke Vorstoß des 18. Jahrhunderts gegen Altagie erfolgt im Sturm und Drang und ist Hamanns Werk. Oft angeführte Verse des unglücklichen Lenz drücken diesen Vorstoß am kenntlichsten aus. Die Romantik ist bescheidener in ihren Ansprüchen an das Dionysische. Aber sie will nicht von aller Leidenschaft frei, nicht nur

immer klar, immer ruhig um sich und in sich schauen. Schlicht gesagt ist solche Ataraxie nicht das Ziel einer Jugend, die noch nicht — wie die junge Decadence um 1900 — etwas Greisenhaftes angenommen hat. Wie der reisende Goethe hat der reisende Schiller sich zur Ataraxie bekehrt. Noch Novalis' Einwände gegen das „Ökonomische“ der „Lehrjahre“ wurzeln auch in solchem Gegensatz zwischen Jugend und Alter, in solcher Abkehr vom Ideal der Ataraxie.

Und so könnte es scheinen, als wäre schließlich trotz vielfacher Übereinstimmung Schillers Begriff der wahren Komödie weit anders als der Begriff Schlegels. Darf doch sogar behauptet werden, daß die sogenannten aristophanischen Komödien der Romantik, die sich auf Schlegel berufen konnten, kaum Schillers Beifall finden mochten. Die „Dramatische Preisaufgabe“ und ihr Schicksal erhärtet das.

Um so nötiger ist, das Gemeinsame der beiden Auffassungen stark herauszuheben. Schiller wie Schlegel versagen einstimmig der Komödie das Gebiet des Sittlichen und weisen sie dem Verstand zu, ganz wie Kants Gesinnungsgenossen Heydenreich und Körner es tun. Und wenn Schiller die Komödie zum Werk der Ataraxie macht, Schlegel sie ins Dionysische verlegt, so bleibt sie beiden ein Werk bloßen Spiels. Schillers Satz im 15. Brief „Über die ästhetische Erziehung“ gilt auch für die Romantik: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Längst ist dieser Satz mit dem Begriff der romantischen Ironie in Zusammenhang gebracht worden.

Die romantische Ironie ist mit bewußter Zerstörung der künstlerischen Täuschung verwandt. Schlegels Aufsatz über Aristophanes verweilt bei der Neigung des alten Komödiendichters, Illusion zu zerstören. Er wird dadurch zur Vorstufe der Lehre von romantischer Ironie. Auch Schiller kämpft im Sinn seiner Lehre vom Spiel und vom Scheinhaften der Kunst gegen Täuschung, vor allem auf der Bühne. Zusammenhänge tun sich da auf, die für sich zu erwägen sind. Der Romantik wies damals weniger Kant oder Schiller als Fichte den Weg.

3. Illusion

Sowohl Schillers Spielbegriff wie sein Begriff „Schein“ steht in Verbindung mit Kant. Falsch ist die Behauptung, Kant fasse Schein ganz anders als Schiller, weil ihm in der „Kritik der reinen Vernunft“ Schein etwas Täuschendes bedeutet, das aller wahren Er-

Erkenntnis entgegengesetzt ist. Kennt doch Kant einen erlaubten sittlichen Schein; er rechnet Anstand, Sittsamkeit, Wohlanständigkeit, Höflichkeit zum sittlichen Schein. Vollends arbeitet seine Ästhetik mit dem Begriff Schein. Zum Scheinhafte des Schönen gehört es nach Kant ja, daß es nicht Erkenntnis schafft, daß es nicht interessiertes Wohlgefallen wecken will. Vollends vertritt Kant wie Schiller das Scheinhafte des Kunstwerks, wenn er in der „Kritik der Urteilskraft“ (§ 45) sagt: „Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.“

Kants Spielbegriff greift weit aus und beschränkt sich durchaus nicht bloß auf Ästhetisches. So scheidet er Glücks-, Ton- und Gedanken-spiele, doch auch Spiele der Einbildungskraft, des Verstandes, der Vernunft, der Empfindungen, der Gestalten. Spiel wird ihm zu einem wesentlichen Mittel, das zu bestimmen, was ihm als der Kern der ästhetischen Lust erscheint. Die Empfindung eines freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand als Bewußtwerden eines zur Erkenntnis schicklichen Verhältnisses geht nach Kant als Lustgefühl dem bejahenden Geschmacksurteil voraus. Das wurzelt in seiner Ansicht, die Urteilskraft vermittele zwischen Verstand und Vernunft, das Gefühl der Lust und Unlust zwischen Erkenntnis und Begehren, die Kunst zwischen Natur und Freiheit. Eht kantisch sondert er das Ästhetische scharf vom Erkennen und vom Wollen, von Wissenschaft und von Sittlichkeit. Das Kunstwerk hat folgerichtig anderes zu leisten als Erkenntnis oder Sittlichkeit. Ihm bleibt nur, den Schein solcher Wirkung zu wecken, indem es ein freies Spiel der Empfindungen in Gang setzt und durch dies Spiel ein Lustgefühl erzeugt.

Alles deutet auf das Unwirkliche des Kunstwerks, auf seinen Gegensatz zum Leben, aber auch auf das Uninteressierte jedes ästhetischen Eindrucks. So meint es Schiller, der ja gerade nach Kant die Zwischenstellung des Schönen zwischen Erkenntnis und Wollen, zwischen Natur und Freiheit zur eigentlichen Grundlage seines Denkens macht, auf ihr sowohl seine Ästhetik wie seine Ansicht aufbaut, daß aus dem Schönen und aus der Kunst eine Seelenlage sich ergebe, die für jede sittliche Entscheidung des Menschen von hohem Wert ist. Hier wurzelt ja sein Gedanke einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Der Zustand ästhetischer Freiheit gestattet ebenso den Übergang zum leidenden Zustand des Empfindens wie zu dem tätigen des Denkens und Wollens. Er ist für Schiller notwendige Bedingung, zu einer Einsicht und zu einer Gesinnung zu gelangen. Schiller nennt ihn einen Nullpunkt; von diesem Nullpunkt eröffnen sich die Wege nach allen Seiten. Zu-

immer klar, immer ruhig um sich und in sich schauen. Schlicht gesagt ist solche Ataraxie nicht das Ziel einer Jugend, die noch nicht — wie die junge Decadence um 1900 — etwas Greisenhaftes angenommen hat. Wie der reisende Goethe hat der reisende Schiller sich zur Ataraxie bekehrt. Noch Novalis' Einwände gegen das „Ökonomische“ der „Lehrjahre“ wurzeln auch in solchem Gegensatz zwischen Jugend und Alter, in solcher Abkehr vom Ideal der Ataraxie.

Und so könnte es scheinen, als wäre schließlich trotz vielfacher Übereinstimmung Schillers Begriff der wahren Komödie weit anders als der Begriff Schlegels. Darf doch sogar behauptet werden, daß die sogenannten aristophanischen Komödien der Romantik, die sich auf Schlegel berufen konnten, kaum Schillers Beifall finden mochten. Die „Dramatische Preisaufgabe“ und ihr Schicksal erhärtet das.

Um so nötiger ist, das Gemeinsame der beiden Auffassungen stark herauszuheben. Schiller wie Schlegel versagen einstimmig der Komödie das Gebiet des Sittlichen und weisen sie dem Verstand zu, ganz wie Kants Gesinnungsgenossen Heydenreich und Körner es tun. Und wenn Schiller die Komödie zum Werk der Ataraxie macht, Schlegel sie ins Dionysische verlegt, so bleibt sie beiden ein Werk bloßen Spiels. Schillers Satz im 15. Brief „Über die ästhetische Erziehung“ gilt auch für die Romantik: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Längst ist dieser Satz mit dem Begriff der romantischen Ironie in Zusammenhang gebracht worden.

Die romantische Ironie ist mit bewußter Zerstörung der künstlerischen Täuschung verwandt. Schlegels Aufsatz über Aristophanes verweilt bei der Neigung des alten Komödiendichters, Illusion zu zerstören. Er wird dadurch zur Vorstufe der Lehre von romantischer Ironie. Auch Schiller kämpft im Sinn seiner Lehre vom Spiel und vom Scheinhaften der Kunst gegen Täuschung, vor allem auf der Bühne. Zusammenhänge tun sich da auf, die für sich zu erwägen sind. Der Romantik wies damals weniger Kant oder Schiller als Fichte den Weg.

3. Illusion

Sowohl Schillers Spielbegriff wie sein Begriff „Schein“ steht in Verbindung mit Kant. Falsch ist die Behauptung, Kant fasse Schein ganz anders als Schiller, weil ihm in der „Kritik der reinen Vernunft“ Schein etwas Täuschendes bedeutet, das aller wahren Er-

kenntnis entgegengesetzt ist. Kennt doch Kant einen erlaubten sittlichen Schein; er rechnet Anstand, Sittsamkeit, Wohlanständigkeit, Höflichkeit zum sittlichen Schein. Vollends arbeitet seine Ästhetik mit dem Begriff Schein. Zum Scheinhafte des Schönen gehört es nach Kant ja, daß es nicht Erkenntnis schafft, daß es nicht interessiertes Wohlgefallen wecken will. Vollends vertritt Kant wie Schiller das Scheinhafte des Kunstwerks, wenn er in der „Kritik der Urteilskraft“ (§ 45) sagt: „Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.“

Kants Spielbegriff greift weit aus und beschränkt sich durchaus nicht bloß auf Ästhetisches. So scheidet er Glücks-, Ton- und Gedanken-spiele, doch auch Spiele der Einbildungskraft, des Verstandes, der Vernunft, der Empfindungen, der Gestalten. Spiel wird ihm zu einem wesentlichen Mittel, das zu bestimmen, was ihm als der Kern der ästhetischen Lust erscheint. Die Empfindung eines freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand als Bewußtwerden eines zur Erkenntnis schicklichen Verhältnisses geht nach Kant als Lustgefühl dem bejahenden Geschmacksurteil voraus. Das wurzelt in seiner Ansicht, die Urteilskraft vermittele zwischen Verstand und Vernunft, das Gefühl der Lust und Unlust zwischen Erkenntnis und Begehren, die Kunst zwischen Natur und Freiheit. Eht kantisch sondert er das Ästhetische scharf vom Erkennen und vom Wollen, von Wissenschaft und von Sittlichkeit. Das Kunstwerk hat folgerichtig anderes zu leisten als Erkenntnis oder Sittlichkeit. Ihm bleibt nur, den Schein solcher Wirkung zu wecken, indem es ein freies Spiel der Empfindungen in Gang setzt und durch dies Spiel ein Lustgefühl erzeugt.

Alles deutet auf das Unwirkliche des Kunstwerks, auf seinen Gegensatz zum Leben, aber auch auf das Uninteressierte jedes ästhetischen Eindrucks. So meint es Schiller, der ja gerade nach Kant die Zwischenstellung des Schönen zwischen Erkenntnis und Wollen, zwischen Natur und Freiheit zur eigentlichen Grundlage seines Denkens macht, auf ihr sowohl seine Ästhetik wie seine Ansicht aufbaut, daß aus dem Schönen und aus der Kunst eine Seelenlage sich ergebe, die für jede sittliche Entscheidung des Menschen von hohem Wert ist. Hier wurzelt ja sein Gedanke einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Der Zustand ästhetischer Freiheit gestattet ebenso den Übergang zum leidenden Zustand des Empfindens wie zu dem tätigen des Denkens und Wollens. Er ist für Schiller notwendige Bedingung, zu einer Einsicht und zu einer Gesinnung zu gelangen. Schiller nennt ihn einen Nullpunkt; von diesem Nullpunkt eröffnen sich die Wege nach allen Seiten. Zu-

gleich ist er ihm ein Zustand der höchsten Realität, die von allen Schranken befreit ist und eine hohe Summe von Kräften in sich zur gemeinschaftlichen Betätigung verbindet. Notwendige Bedingung solcher Schrankenlosigkeit ist das Scheinhafte des Ästhetischen, also zunächst des Kunstwerks.

Nicht nur das ist Weiterdenken der Anschauung Kants. Kant macht auch noch den letzten entscheidenden Schritt, der für Schiller alles bedeutet. Er geht an den Begriff der „Illusion“ heran. Er nennt sie ein Blendwerk, das bleibe, „ob man gleich weiß, daß der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist“. Das steht erst in der „Anthropologie“ von 1798; schwer fällt ins Gewicht, daß Kant dasselbe meint wie Schiller, mag Schiller das auch noch nicht gewußt haben, als er in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung“ von Scheinhaftigkeit des Ästhetischen sprach. Es geschieht im 26. Brief.

Von Anfang an trennt Schiller den ästhetischen Schein, den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet, scharf von dem logischen Schein, den man mit Wirklichkeit und Wahrheit verwechselt. „Nur der erste ist Spiel, da der letzte bloß Betrug ist.“ Das stimmt genau zu Kants Begriffsbestimmung: Man muß wissen, daß der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist. Abgelehnt wird von Kant wie von Schiller Illusion, die den Eindruck zu wecken bedacht ist, daß volle Wirklichkeit sei, was tatsächlich nur scheinhaft ist. (Die naturalistische Bühne ist das nächstliegende Beispiel. Sie suchte mit einem reichen Bestand von Mitteln dem Zuschauer vorzutäuschen, daß er nicht die Welt der Bühne, sondern die wirkliche Welt vor sich habe. Schiller und Schillers Gesinnungsgenossen wollen umgekehrt im Zuschauer das Bewußtsein erhalten, was er auf der Bühne erblickt, sei Kunst und nicht Wirklichkeit.) „Nur soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er selbständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken und kann nichts für die Freiheit des Geistes beweisen.“ In diesen Sätzen faßt Schiller alles Wesentliche zusammen. Ich verzichte darauf, hier die ausführliche Begründung, die diesen Sätzen vorher von Schiller geboten wird, zu wiederholen. Es genügt, festzustellen, daß Schiller schärfer und reiner als irgendeiner vor ihm die zwei Seiten und die zwei Möglichkeiten der Täuschung sondert. Wichtiger fast als sein Bewerten dieser beiden Möglichkeiten bleibt, daß Schiller ganz genau künst-

lerisches Schaffen, das sich bewußt ist, nur Kunst und nicht Wirklichkeit zu bieten, von einem Streben unterscheidet, Kunst derart der Wirklichkeit zu nähern, daß sie wie volle Wirklichkeit hingenommen werden kann.

Die wundergleiche Kraft des Künstlers, in seinem Werk etwas zu schaffen, das nicht weniger erschüttert als das Leben selbst, hatte man längst gerühmt. Shakespeare hielt das nicht anders als Horaz. Noch aber war wenig dafür geschehen, die beiden Möglichkeiten zu erwägen, die sich der Wirkung des Kunstwerks ergeben. Schiller holt das im besten Sinne nach.

Er tut noch mehr. Er bleibt nicht beim Kunstwerk stehen, er vertritt auch die Scheinhaftigkeit des Schönen überhaupt. Die Realität des schönen Gegenstandes ist ihm kein Hindernis, Schönheit als Schein hinzunehmen. Nur darf unser Urteil auf diese Realität keine Rücksicht nehmen. Nimmt es Rücksicht, so ist es kein ästhetisches Urteil. Sein Bekenntnisgedicht „Das Ideal und das Leben“ fordert folgerichtig, daß der Blick sich nur am Schönen weide. „Des Genusses wandelbare Freuden Rächet schnellig der Begierde Flucht.“ Immer wieder wurzelt das in dem Begriff des uninteressierten Wohlgefallens am Schönen, berührt sich mithin mit Kants Ästhetik.

Offen bleibe die Frage, ob Schiller seine Ansicht nicht überspißt, wenn er erklärt, lebende weibliche Schönheit könne uns wohl besser als bloß gemalte gefallen; aber dann gefalle sie nicht als selbständiger Schein besser, nicht mehr dem reinen ästhetischen Gefühl. Plotin (VI, VII, 22) hätte da kaum zugestimmt. Schiller freilich sagt, es erfordere höhere Kultur, in dem Lebendigen nur den reinen Schein zu empfinden, „als das Leben an dem Schein zu entbehren“. Schiller meint natürlich, es sei unrecht, von dem schönen Schein zu verlangen, er solle sich, anders als im Kunstwerk, auch noch als ein Stück lebendigen Lebens darstellen. Sollte es indes nicht möglich sein, auch lebende weibliche Schönheit nur im Sinn uninteressierten Wohlgefallens zu genießen und dennoch ein Mehr in der Tatsache zu empfinden, daß sie lebt und nicht Kunst ist? Ich werfe die Frage nur auf; ihre Beantwortung ist außerordentlich schwer, weil innerhalb der Kunst selbst Leben sich in der einen Kunstgattung stärker, in der andern minder stark betätigen kann.

Die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“ bleiben bei allgemeinen Erwägungen des ästhetischen Scheins stehen und gehen nicht an die Frage heran, die für den Bühnendichter Schiller fortschreitend immer dringlicher wurde. Er selbst hatte in seinen Anfängen sich nicht ge-

scheut, von der Bühne herab „unaufrichtigen“ Schein wirken zu lassen, Ansprüche also auf Realität zu erwecken, die er später unbedingt verworft. In „Kabale und Liebe“ arbeitet eine viel beachtete Bühnengabe mit solchem Mittel. Alle spätere Auseinandersetzung Schillers mit der Bühnenkunst seines Zeitalters geißelt unbarmherzig unaufrichtigen Schein. Er schont sich dabei selber nicht und deutet unmißverständlich auf seine eigene Jugendsichtung hin. Seine wichtigsten Anwendungen der Lehre vom ästhetischen Schein auf Bühnenkunst sind der Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 und der Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, die Rechtfertigung der „Braut von Messina“. Dort steht der denkwürdige Ausdruck von Schillers Vertrauen zur Oper und der Hoffnung, aus ihr werde sich wie aus den Chören des Bacchus-Festes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt loswickeln. Das fußt auf der Tatsache, daß „servile Naturnachahmung“ in der Oper nicht gefordert werden darf, daß mithin die Oper unbedingt nur schönen Schein verwirkliche als das Wortdrama. Hier gilt im gleichen Sinne der Chor als Hindernis eines unaufrichtigen Scheins. Nun gebraucht Schiller das Wort „Illusion“ nur noch im Sinn der einen Art von Scheinhaftigkeit, die er verwirft. Mit seiner ganzen Schroffheit nennt er solche Illusion, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, einen armseligen Gauklerbetrug. Nicht nur die Opernbühne, auch alles Äußere jeder dramatischen Vorstellung steht für ihn jetzt dieser Illusion entgegen. „Alles ist nur Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal.“

Die deutsche Romantik, voran die Brüder Schlegel, ist diesmal ganz mit Schiller einig. Ich verzichte auf Einzelnachweise; sie zusammenzustellen ist nicht schwer. Vielmehr halte ich mich an eine zusammenfassende Äußerung von beträchtlichem Gewicht. Die Berliner Vorlesungen Wilhelm Schlegels stellen den ersten Versuch der deutschen Romantik dar, ein geschlossenes Bild ihrer Kunstanschauung zu bieten. Gerade hier ist Zug um Zug bis ins einzelne entwickelt, was von Schiller in der Äußerung zur „Braut von Messina“ angedeutet wird. Auch das soll nicht heißen, daß die Schlegel schülerhaft die Ansichten Schillers übernommen hätten. Der Kampf für volles Zugestehen, daß die Bühne niemals den Eindruck der Wirklichkeit bieten könne, ist in der Familie Schlegel Erbgut. Am unbedingtsten führte der Rhein der beiden Schlegel, Johann Elias Schlegel, diesen Kampf. Schon er setzte sich für das Recht der Phantasie ein, der Bühne eine Sprache

zu schenken, die verschieden ist von der Sprache des täglichen Lebens. Das richtete sich gegen Gottscheds Forderung, das Lustspiel nur in ungebundener Rede abzufassen. Gottsched stützte sich auf die seltsam widerspruchsvollen Verstandesforderungen des französischen Klassizismus, der auf der einen Seite die Grenze von Kunst und Wirklichkeit stark fühlbar macht und auf der andern Seite den Zuschauern ein Stück nicht zutraute, das gegen die drei Einheiten verstieß. Bezeichnend ist, daß Schiller in der Äußerung über die „Braut von Messina“ den Anspruch der klassischen Franzosen, Einheit der Zeit und des Orts sei auf der Bühne um der höhern Wahrscheinlichkeit willen (Schiller hätte gesagt: im Dienst betrügerischen Scheines) durchzusetzen, nicht viel anders verspottet als J. E. Schlegel.

Dessen Neffe Wilhelm Schlegel erörtert den Gegenstand im weitesten Sinn; er verwirft „Täuschung“, d. h. „unaufrichtigen Schein“ in jeder Kunst (I, 96 ff.).

„Man hat den spielenden Schein, welchen die echte Kunst sucht, und welchem sich das bezauberte Gemüt freiwillig hingibt, wiewohl es sich der Fiktion sehr gut bewußt ist, ... mit dem materiellen Irrtum verwechselt, mit der gänzlich passiven Berückung, die dem Geist alle Freiheit der Betrachtung rauben würde, indem die Wirklichkeit nun ernsthaft auf ihn eindringe.“ Gesang und Tanz seien schon durch den Rhythmus frei umbildende Darstellungen des natürlichen Ausdrucks der Affekte. Bildhauerkunst wolle nicht Wachsfiguren mit natürlichen Haaren und vielleicht mit den wahren Kleidern der vorgestellten Personen schaffen. Malerei und Bühnenkunst hätten sich freilich als minder widerstandsfähig gegen den Grundsatz der „Täuschung“ erwiesen, aber nur zu ihrem Schaden.

„Mit der Täuschung ist die Forderung der Wahrscheinlichkeit nahe verwandt, welche hauptsächlich in der Poesie, vor allem in der dramatischen gemacht worden.“ Dadurch sei alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche zu Gunsten des Trivialen, Alltäglichen ins Unrecht geraten; während doch Berechnungen des Verstandes, diese Voraussetzungen des Wahrscheinlichen, nicht auf ein Kunstwerk anzuwenden seien. In der Poesie habe nur etwas wahr zu scheinen, mag es auch „nimmer wahr werden“. „Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber der Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen weiß, so kann er alsdann in ihr nach seinen eigenen Gesetzen schalten.“

Wilhelm Schlegel meint Shakespeare. Er hat das 11. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ gelesen. Über Schillers Ansicht schreibt

er nicht hinaus, aber er dürfte sich darauf berufen, sein Rat habe Schiller veranlaßt, gleich Shakespeare die Reihe der Dramen, die mit „Wallenstein“ begann, in Versen und nicht in ungebundener Rede abzufassen. In den Berliner Vorlesungen (I, 100) nennt er es größte Verwirrung der Begriffe, es für unnatürlich zu erklären, wenn die Personen im Drama in Versen sprechen, „als ob der Dichter im Sinne hätte, lauter improvisierende Poeten aufzuführen“. (So meinte es schon sein Oheim.) Es sei Verwirrung der Begriffe, die zum Inhalt der Darstellung die Form, das Medium der Darstellung, rechnet. „Was man gegen die Oper, als eine unschickliche und verwerfliche Gattung eingewandt, reduziert sich auf diesen unstatthafter Grund.“

Mit der Wahrscheinlichkeit hängt nach Schlegel auch das ängstliche Motivieren zusammen, „wo man, in der Unfähigkeit, einen Charakter unmittelbar darzustellen, oder aus Besorgnis, er möchte auf diese Art den Zuschauern oder Lesern nicht begreiflich sein, ... seiner Aufstellung eine psychologische Zergliederung substituiert“. Schlegel fügt hinzu: „Als Wissenschaft schon taugt die Psychologie nicht viel, aber in der Poesie ist sie der wahre Tod, ja die ekelhafteste Verwesung, welche nur da eintritt, wo der lebendige Organismus zerstört ist.“ (Der Kampf der Schlegel und ihrer Genossen — besonders Schellings in der sechsten Vorlesung über die Methode des akademischen Studiums — gegen Psychologie und gegen psychologische Kunst ist in jüngster Zeit wieder begreiflicher geworden. Ob Schlegel wußte, wie sehr im Sinn Schillers, des reifen Schiller, auch dies war?)

Die ganze Auseinandersetzung Wilhelm Schlegels bereitet seinen Vorstoß gegen den Nachahmungsgrundsatz der Kunstlehre vor. Unmittelbar folgt seine Äußerung, die Kunst solle wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich seien und vollendet in sich selbst zurückkehren. Plotins Ästhetik steht im Hintergrund. Voraussetzung ist Goethes Gesinnungsgenosse Karl Philipp Moritz. Moritz vermittelte zum Teil diese Art Ästhetik, die wir Organismusästhetik zu nennen uns gewöhnt haben, an Schiller. Sie ist die Ästhetik der deutschen Hochklassik und der deutschen Romantik. So ist nur selbstverständlich, daß auch in Schlegels Vorlesungen die Verdammung des „unaufrichtigen Scheins“ sich mit der Ansicht des Hochklassizismus deckt, vollständiger vielleicht, als Schlegel selbst es meinen mochte.

Gewiß wurzelt auch Schillers Kampf gegen „Illusion“ in der Organismusästhetik. Indem Wilhelm Schlegel den Namen und die Leistung Karl Philipp Moriz' in den Dienst seiner Einwände gegen Illusionsästhetik stellt, tritt er auf den Boden der Kunstanschauung Goethes und Herders. Folgerichtig berührt sich alles, was von ihm und von seinen romantischen Genossen über die Entfernung von Kunst und Wirklichkeit vorgebracht wird, mit der deutschen Hochklassik. Schlegel erweist Moriz zu viel Ehre, wenn er ihn den einzigen Schriftsteller nennt, der im hohen Sinn der Organismusästhetik den Grundsatz der Nachahmung für die Künste aufgestellt hat. Ebenso erwies spätere Zeit Schelling zu viel Ehre, indem sie ihn — zunächst wegen der Münchener Akademierede von 1807 „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ — zum Schöpfer der Organismusästhetik erhob. Näheres enthält mein Aufsatz „Die Sprache der Kunst“ (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit S. 262 ff.).

Die Münchener Rede Schellings fordert (I, 7, 301), der Künstler müsse sich vom Produkt oder dem Geschöpf entfernen, aber nur um sich zur schaffenden Kraft zu erheben. Der Künstler hat also nicht die Natur nachzubilden, sondern selbst gleich der Natur zu schaffen. Schelling sagt in diesem Zusammenhang: „Wollte er sich aber mit Bewußtsein dem Wirklichen ganz unterordnen, und das Vorhandensein mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke.“ In gleichem Sinn heißt es auf der nächsten Seite: „Wie kommt es, daß jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen...?“ Wilhelm Schlegel meint dasselbe, wenn er von Wachsfiguren spricht. Und nur neue Formung des überlieferten Gedankens ist es, wenn Schelling von dem einen Augenblick vollen Daseins, der im Kunstwerk dargestellt wird, sagt: „Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.“ Das ist immer noch ganz in Schillers Sinn gedacht.

Schelling führt nur weiter, was schon seine Vorlesungen über Philosophie der Kunst zu Beginn des Jahrhunderts geboten hatten. Wichtig ist, daß auch die Komödie in diesen Vorlesungen auf Nichtwirklichkeit verpflichtet wird. Um wieviel näher diese Erörterung der Komödie den Ansichten Friedrich Schlegels steht als der Lehre Schillers, erhärtet allerdings der breite Raum, den hier Aristophanes ein-

nimmt. Schelling nennt die alte griechische oder die Aristophanische die einzige und höchste Art der Komödie, und zwar „sofern sie sich auf öffentliche Charaktere wirklicher Personen gründet und diese gleichsam zur Form nimmt, worein sie ihre Erfindung ergießt“.

Wie das gemeint ist, ergibt sich am besten aus Schellings Deutung der „*Wolken*“: Sokrates hatte wohl einen öffentlichen Charakter, aber keinem Athener konnte einfallen, daß der Sokrates des Stücks der wirkliche Sokrates sei; und Sokrates konnte, ohne alle Rücksicht auf seinen persönlichen Charakter, der ihn etwa über die Satire erheben konnte, sehr wohl Zuschauer sein. So deutet Schelling. Er setzt hinzu: „Wenn etwa einmal unsere lieben deutschen Nachahmer auf den Einfall kämen, den Aristophanes nachzuahmen, so würden daraus freilich nichts wie Pasquillen entstehen. Aristophanes stellt nicht die einzelne Person dar, sondern die ins Allgemeine erhöhte, also von sich selbst ganz verschiedene Person.“ (Schelling behielt recht; die sogenannten aristophanischen Komödien der Romantik und besonders Platens sind wirklich nur Pasquille. Vielleicht deuten Schellings Worte schon auf die ersten und frühesten romantischen Versuche hin, es dem Aristophanes nachzumachen.)

Friedrich Schlegel hat auch in den Vorlesungen über „Geschichte der alten und neuen Literatur“ nicht gewagt, die „*Wolken*“ durch die Annahme zu retten, daß Aristophanes den Grundsatz nichtwirklichkeits-treuer Kunst auch beim Angriff auf öffentliche Charaktere wahre. Er sucht vielmehr die „schwere Anklage“, die gegen Aristophanes wegen des Angriffs auf Sokrates lastet, auf anderm Weg zu entkräften (Sämtliche Werke, 2. Ausgabe I, 43). Eher kommen Wilhelm Schlegels Jenaer Vorlesungen (S. 188) an Schelling heran, wenn sie, freilich ganz allgemein, fordern, der komische Dichter habe die Menschheit im entgegengesetzten Sinn wie der Tragiker ins Häßliche und Schlechte zu idealisieren. Es mag auffallen, daß die Schlegel nicht schon aus den Grundsätzen, die sie mit Schelling teilten, die Folgerung zogen, die er zog. (Die Berliner Vorlesungen schließen sich 2, 380, die Wiener 5, 182 genau den Worten der Jenaer an. Vgl. auch W. Schlegels Sämtliche Werke 12, 103.)

Gelangt Schelling an dieser Stelle über Friedrich Schlegel und über dessen Bruder hinaus, so verwerft er andererseits in der Charakteristik des Aristophanes und der alten griechischen Komödie einen Zug nicht, der von Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz von 1794 berücksichtigt worden war, die willkürliche Zerstörung der Illusion. Schlegel weiß, daß einer der Vorwürfe, die sich gern gegen Aristophanes

phanes richten, ihm verdenkt, er unterbreche oft die Täuschung. Schlegel verfährt zunächst sehr vorsichtig. Dieser Tadel sei nicht ohne Grund; „nicht bloß in dem politischen Intermezzo, der Parekbasis, wo der Chor mit dem Volke redete, sondern auch außerdem kommen in häufigen Anspielungen der Dichter und das Publikum zum Vorschein“. (Warum Schlegel statt des üblichen Worts „parabasis“ das entgegenere „parekbasis“ wählt, wage ich nicht zu entscheiden. Vielleicht lag nur eine Verwechslung zugrunde. Bedeutet nicht „parekbasis“ etwas anderes?) Wichtigerer Anlaß dieses Brauchs als in den politischen Verhältnissen der Komödie liegt für Schlegel „in der Natur der komischen Begeisterung“. „Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verlegt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören. Dieser charakteristische Zug des Lebens und der Freude, wird in der Komödie noch überdem bedeutend durch die Beziehung auf die Freiheit.“

Schon der Begriff Freiheit erinnert daran, daß Schlegel hier eine Richtung nimmt, die von Schiller wegführt. Schillers verschiedene Äußerungen über die wahre Komödie gedenken der willigen Illusionszerstörung so wenig wie der Dichtungen des Aristophanes. Ist es nicht, als setze sich erst bei Friedrich Schlegel durch, was Kant meinte, wenn er das Spiel des Gemüts mit dem Sinnenschein sehr angenehm unterhaltend fand? (Ich betone nochmals, daß Kants Äußerung erst 1798 hervortritt.)

V. Romantische Ironie

1. Begriffsbestimmungen Schlegels

F. Schlegels Worte über das Unterbrechen der Täuschung bei Aristophanes bilden einen ersten Versuch, das große und weite Gebiet der später sogenannten romantischen Ironie zu erschließen. Wurde doch bald Illusionszerstörung eine besonders beliebte Ausdrucksform solcher Ironie.

Der Begriff Ironie beginnt seine Laufbahn in Schlegels Denken innerhalb der „Kritischen Fragmente“, die er 1797 in Reichardts

„Lyceum der schönen Künste“ stiftete. Ich habe nicht die Absicht, hier eine Geschichte der romantischen Ironie zu schreiben, auch nicht, die Geschichte des Begriffs im Umkreis von Friedrich Schlegels Denken zu geben. Nur auf ein paar wichtige und, wie mir scheint, teils nicht genügend berücksichtigte, teils halb oder ganz vergessene Tatsachen möchte ich aufmerksam machen. Mir handelt es sich hier vor allem um Schlegels Verhältnis zu Kant und zu Fichte. Daß in der romantischen Ironie Fichtesches enthalten ist, darf für allbekannt gelten. Für Friedrich Gundolf (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1927 S. 30 f.) ist die romantische Ironie nicht nur vom Fichteanismus Schlegels ausgegangen, sie bezeichnet ihm vielmehr die Wendung Schlegels von Kant zu Fichte. Diese Wendung ist ihm die geistesgeschichtliche Vorbedingung zu der selbständigen Ausbildung der „Romantischen Schule“. Literaturpolitische Vorbedingung ist ihm und zugleich negatives Vorspiel der Bruch mit Schiller. Ist das ganz richtig?

Sehr vorsichtig äußerte sich Heine 1833 in der Schrift „Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland“ über die Entstehung der romantischen Ironie. Die Stelle ist nicht in „Die romantische Schule“ Heines von 1836 übergegangen, steht indes in der ersten französischen Bearbeitung dieses Werks. (Sie ist abgedruckt in der Insel-Ausgabe von Heines Werken 7, 448.) Es heißt da: „Viel leicht aus dem Fichteschen Idealismus, jenem tiefironischen Systeme, wo das Ich dem Nicht-Ich entgegengesetzt ist und dieses vernichtet, nahm die romantische Schule die Lehre von der Ironie.“ Heine denkt noch der Ausbildung, die der romantischen Ironie durch K. W. F. Solger geworden ist, und meint dann behaupten zu dürfen, die Schlegel hätten anfänglich das Wesen der Kunst in der romantischen Ironie gesehen, sie aber später als unfruchtbar befunden und gegen die positiveren Axiome der Identitätslehre Schellings vertauscht. Richtig ist gewiß, daß Schelling die romantische Ironie kaum verwertet. Ferner vertritt auch Haym (S. 550 und 836) die Ansicht, daß die beiden Schlegel seit den „Ideen“ des „Athenäums“ von der romantischen Ironie abrücken. Und der Aufsatz „Über die Unverständlichkeit“ (2, 391 ff.)?

(Von befreundeter Seite wird mir nahegelegt, hier auch die Äußerungen Friedrich Schlegels über romantische Ironie zu verzeichnen, die im folgenden unerörtert bleiben, weil sie für meine Zwecke nicht in Betracht kommen: Minor 1, 239, 15 ff. 2, 131, 20 ff. 364, 22 ff. Philosophisches Journal 1797 S. 194 (nicht bei Minor). „Philosophie der Philologie“, hrsg. von J. Körner in der Zeitschrift „Logos“ 17, 64. Vgl. auch Werke 2. Aufl. 15, 53 f. 56.)

Das Lyceumfragment 108 nennt die sokratische Ironie die einzige durchaus unwillkürliche und doch durchaus besonnene Verstellung. „Sie soll niemanden täuschen als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben, an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt.“ Das bewegt sich abermals auf dem Boden der aufrichtigen Täuschung. Sokratische Ironie gilt als ein Fall der Scheinhaftigkeit, die es nicht verbirgt, nur Schein zu sein. Nun folgen die Worte, die schon beim ersten Anhieb letzte Tiefe erreichen wollen. Sokratische Ironie entspringt für Schlegel aus der Vereinigung von Lebenskunstsinne und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthalte und erzeuge ein Gefühl von dem unauflösliehen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.

Die Wahl der Ausdrücke ist nicht immer ganz glücklich. Gleich das Wort „Naturphilosophie“ kann beirren. Es hat natürlich nichts zu tun mit der Naturphilosophie Schellings. Um so wichtiger ist, was über den Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten in der Ironie gesagt wird. Noch die zeitlich letzten Begriffsbestimmungen der romantischen Ironie, vor allem das vierte Gespräch in Solgers „Erwin“ (1815), arbeiten mit diesem Widerstreit.

Schlegel erblickt in sokratischer Ironie die freieste aller Lizenzen; denn durch sie setze man sich über sich selbst weg. Aber auch die gesetzlichste, denn sie sei unbedingt notwendig. Und nochmals kehrt er zu einer Betrachtungsweise zurück, die schon bei Schiller in der Erörterung ehrlicher Scheinhaftigkeit besteht, wenn er hinzufügt: „Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten.“ Das Fragment endet mit dem Versuch, Lessings, Hemsterhuis' und Hülssens Ironie voneinander zu scheiden.

Schon das Lyceumfragment 42 hatte die Ironie des Sokrates näher zu bestimmen gewußt. Es verknüpft sie mit dem Begriff Urbanität. Zu der erhabenen Urbanität der sokratischen Muse verhalte sich rhetorische Ironie, die sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen, wie die Pracht der glänzendsten Kunstrede zu einer alten Tragödie in hohem Stil. Die Poesie allein könne sich

auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben und sei nicht nur auf ironische Stellen begründet wie die Rhetorik. „Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: Im Außern, in der Ausführung, die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.“

Das Fragment 42 schreitet über Sokrates hinaus, indem es Dichtung heranzieht, und zwar Dichtung, die mit der Täuschung spielt. So macht es ja der italienische Buffo. Derart entstand romantischer Ironie von Anfang an die Bestimmung, sich vor allem in der Illusionszerstörung (nicht nur innerhalb der Komödie) auszuleben. In Dichtung entdeckte überdies schon das Fragment 42 die Stimmung, die sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Leistung. Das Fragment 108 drückt das nur unklarer aus, wenn es von dem unauflösliehen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten redet.

Sich über alles Bedingte unendlich zu erheben, wird durch Fichtes Aufgabe des Menschen. Seine „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“ erklären 1794: „Alles Vernunftlose sich zu unterwerfen, frei und nach seinem eignen Gesetze es zu beherrschen, ist letzter Endzweck des Menschen; welcher letzte Endzweck völlig unerreichbar ist und ewig unerreichbar bleiben muß, wenn der Mensch nicht aufhören soll, Mensch zu sein und wenn er nicht Gott werden soll.“ Im Begriffe des Menschen liege es, daß sein letztes Ziel unerreichbar bleibe. Es zu erreichen, ist nicht Bestimmung des Menschen. Doch Annäherung ins Unendliche zu diesem Ziel ist seine Bestimmung. Völlige Übereinstimmung mit sich selbst könne Vollkommenheit heißen; dann sei Vollkommenheit das höchste, aber unerreichbare Ziel des Menschen, sei seine Bestimmung Dervollkommenung ins Unendliche. „Er ist da, um selbst immer sittlich besser zu werden, und alles rund um sich herum sinnlich, und, wenn er in der Gesellschaft betrachtet wird, auch sittlich besser, und dadurch sich selbst immer glückseliger zu machen.“

Der unauflösliehe Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten gewinnt in diesen Worten Fichtes festere Umrisse. Sie fußen in Anschauungen Kants, vor allem in Kants Begriff „Idee“. Schiller arbeitet seinerseits mit dem Begriff eines Ideals, das nur ein letztes Ziel, nicht aber etwas Erreichbares darstellt. Doch auch Schiller bezieht sich schon im vierten Brief „Über die ästhetische Erziehung“ auf

Fichtes „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“, wenn er in das Bereich dieser Gedankengänge tritt. Vollends war oben aus der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zu erweisen, wie stark Schiller bei der Begriffsbestimmung des Idealisten mit Gedanken arbeitet, die sich in Fichtes Schrift finden. Das Ziel des Idealisten liegt gleichfalls im Unendlichen und ist innerhalb seines Erden-tags unerreichbar.

Von einem unbedingten Übergang aus der Welt Kants und Schillers in die Welt Fichtes kann also angesichts der ersten Ansätze, das Wesen romantischer Ironie zu bezeichnen, nicht die Rede sein. Immer noch bleibt ein Zusammenhang mit Kant und Schiller bestehen. Nur soweit das Spiel mit der Täuschung zum Kennzeichen romantischer Ironie erhoben wird, geht es über Kant hinaus und noch mehr über Schiller. Greifbarer wird der neue Bund Schlegels mit Fichtes Weltanschauung im Athenäumfragment 116, in der berühmten, fast berühmtesten ersten Begriffsbestimmung der romantischen Poesie.

(Die mehrfach erörterte Frage, ob das Fragment 116 unter romantischer Poesie nicht schlechtthin Romanpoesie verstehe, möchte ich persönlich verneinen. Sie kommt für das Folgende nicht in Betracht. Erst der „Brief über den Roman“ des „Gesprächs über die Poesie“ macht sie spruchreif (Minor 2, 373). Vgl. auch Haym S. 944 oben.)

Ich hebe zunächst nur die Sätze heraus, die sich — wohl mit Absicht — fast wörtlich mit der angeführten Stelle der Schrift Fichtes decken. Schon der erste Satz verliert das paradox Dunkle, das er für viele hat, wenn er aus Fichtes Worten gedeutet wird: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.“ Romantischer Poesie wird von Schlegel ebenso ein unerreichbares Ziel gesteckt wie von Fichte dem Menschen. Hier wie dort ein unaufhaltsames Werden, das sich einem höchsten Ziel nähert, es indes nie gewinnen kann. Wie nach Fichte der Mensch alles Vernunftlose sich unterwerfen, es frei und nach seinem Gesetz beherrschen soll, so eröffnet sich bei Schlegel der romantischen Poesie gleichfalls eine allerumfassendste Aufgabe: Verbindung von Poesie, Philosophie, Rhetorik, Mischung und Verschmelzung von Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie, Poesie und Leben, Kunstform und Bildungstoff; Wiß und Humor dürfen nicht fehlen. Schlegels Wunsch nach Allheit, nach lebendigstem Zusammenhang, wie er ihn in den Briefen vom Jahr 1793 vertreten hatte, gewinnt feste Gestalt dank Fichte, und zwar im Umkreis der Dichtkunst. An einer Stelle wirkt Fichte sich aus, die ihm selbst sehr fern lag. Kant hatte wesentlich durch seine ästhetische

Selbstbestimmung Schlegel gefördert. Auch Schiller mußte von Schlegel nicht ins Ästhetische übersetzt werden. Fichte hilft durch Begriffe aus der sittlichen Welt — sie war ihm das Wertvollste — Schlegels ästhetische Anschauungen ausbauen.

Der Schluß des Fragments führt den sittlichen Gedanken Fichtes weiter aus und verwertet ihn noch unmittelbarer für die Kennzeichnung der romantischen Poesie. Wieder dreht es sich um die „Annäherung ins Unendliche“ an ein unerreichbares Ziel: „Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ Das reicht hinaus über die uns gewohnte Gegenüberstellung des Seins und des Werdens. Das Werden erlangt dank Fichte einen höhern Wert; denn es bedeutet, vom Standpunkt der sittlichen Aufgabe des Menschen gesehen, Erfüllung der höchsten Aufgabe, Erzielung des „letzten Endzwecks des Menschen“.

Doch Schlegel hat mit Fichtes Denkmitteln der romantischen Poesie noch Besseres nachzusagen. Sie ist nicht allein unendlich, sie ist auch allein frei; sie erkennt als ihr erstes Gesetz an, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.

„Die Willkür des Dichters“. Eine schwere Frage stellt sich. Zwischen den Kennzeichen, die im Athenäumfragment 116 der romantischen Poesie zugewiesen werden, und den Merkmalen der sentimentalischen Poesie (wie Schiller sie bestimmt) besteht fühlbare Beziehung. Stärker nur noch als bei Schiller setzt sich Fichtes Denken, seine Vorstellung von sittlicher Selbstbestimmung, durch. Bezeugt indes der Ausdruck „Willkür“ nicht abermals, so wie im Aufsatz über Aristophanes das Wort „Freiheit“, einen Wesensunterschied beider und ihrer Weltanschauung? Zielt auch „Willkür“ auf dionysische Fessellosgkeit?

Das Wort erscheint oft genug bei den deutschen Romantikern, um eine genauere Deutung nötig zu machen. L. Gütterlin scheidet im Wörterbuch der Grimm (14, 2, 204 ff.) eine ältere Verwendung ohne tadelnden Sinn und eine neuere mit solchem Sinn. Seine Belege könnten den Anschein wecken, der Übergang habe sich um 1800 vollzogen. „Keine Willkür“ und „Laune“ als Engverbundenes ist aus F. Schlegel nachgewiesen. Allein die Sprache der Philosophie kennt schon früher beide Bedeutungen. Kant trennt „arbitrium liberum“ vom „arbitrium brutum“ und begründet das erste (Kritik der reinen Vernunft, Transzendent. Dialektik 2. B. 2. H. 9. Abs. IX) auf das Vermögen des Menschen, „sich unabhängig von der Nötigung durch

sinnliche Antriebe von selbst zu bestimmen“. Wirklich bleibt der Philosophie noch im 19. Jahrhundert Willkür im Sinn des „liberum arbitrium“ geläufig; sie sagt mit Kant auch vorsichtshalber „freie Willkür“, wenn sie sittliche Selbstbestimmung meint. Fichte kann noch auf diesen Zusatz verzichten und in dem „System der Sittenlehre“ (1798 S. 206) sagen: „Es ist kein Wille ohne Willkür.“ Schleiermacher muß das Wort gern im Sinn des „arbitrium liberum“. F. Schlegel tut das nicht viel anders.

So darf man annehmen, daß der Begriff „Willkür“ am Ende des Athenäumfragments 116 gleichfalls im Sinn des „liberum arbitrium“ gefaßt werde; diesen Sinn traf Schlegel auch bei Fichte an, vielmehr bestätigt sich das Fichtische der Stelle noch in der Benutzung des Begriffs „Willkür“, und zwar ohne den Zusatz „frei“. Ebenso empfiehlt es sich, Äußerungen der Frühromantik, die mit dem Wort „Willkür“ arbeiten, zunächst in gleichem Sinn zu nehmen. Das gilt vor allem für Novalis und für dessen Fragmente, die sich mit seinem „magischen Idealismus“ beschäftigen. (Ich leugne nicht, daß die Gefahr bestand, die „Freiheit“ der Willkür zu vergessen, wenn das Wort „Willkür“ gebraucht wurde. Verwiesen sei auf meine Bemerkungen im „Euphorion“ 15, 814.)

Letzten Endes darf Schlegel erklären, daß die romantische Dichtart durch keine Theorie erschöpft werden könne, und daß nur eine divinatorische Kritik es wagen dürfte, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Soll es anders sein bei einer Dichtart, die ins Unendliche sich vervollkommen kann? Und endlich entspricht es dem hohen Ziel, das ihr — wie von Fichte dem Menschen — von Schlegel gesetzt wird, wenn er zuletzt sagt: „Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.“ Warum hätte eine Dichtung, deren Ziel mit dem höchsten Ziel des Menschen zusammenfiel, nicht auch höchste Dichtung sein sollen? Freilich meldet sich in dieser letzten Folgerung die Gefahr an, die in der Übertragung der Bestimmung des Menschen, wie Fichte sie sah, auf die Dichtung verborgen war.

2. Fichtes „Intellektuelle Anschauung“

Das Athenäumfragment 116 birgt noch einen wichtigen Satz, der gleichfalls für Dichtung verwertet, was von Fichte dem Menschen zugebilligt wird. Fichte hat diesmal nicht Sittliches, sondern Erkenntnis im Sinn. Die Übertragung aus dem Gebiet der Erkenntnis in das

Gebiet der Dichtung wird von Schlegel derart durchgeführt, daß sich romantische Ironie nicht nur besser enthüllt als in den oben angeführten Äußerungen, daß sie vielmehr zum Wesenszug romantischer Dichtung wird. Heißt es doch, daß romantische Dichtung „am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“ kann.

Wie eine ganze Reihe von Wendungen dieses Fragments sich auf Fichtes „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“, so lassen sich diese Worte auf seine „Wissenschaftslehre“ beziehen, auf den Kernpunkt der Erkenntnistheorie Fichtes, und zwar auf die „Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre“ von 1797. Greifbarer als sonst wird, was Fichte für die Begriffsbestimmung der romantischen Ironie bedeutet.

Angelpunkt ist der Begriff „intellektuelle Anschauung“ in der Gestalt, die er bei Fichte hat. Wieder einmal muß hervorgehoben werden, wie sehr sich Fichtes intellektuelle Anschauung von dem gleichnamigen Begriff anderer unterscheidet, zunächst Kants, dann Schellings, aber auch Krauses und Hegels. Fichte meint so gänzlich anderes, daß eine Vermengung seines Begriffs mit dem der Genannten schlimmste Mißverständnisse zeitigen kann. Kant knüpft nur an bestehende Ansichten an und führt weiter, was von Platon, Aristoteles, Plotin, Augustinus, Thomas von Aquino, von den Mystikern, von Nikolaus Cusanus und von andern vorgebracht worden war. Sie alle meinen ein intuitives Erfassen, das über alles Denken hinaus das Wesen der Erscheinungen ergründet. Solche Kraft eignet nach Kant nur einem übermenschlichen Verstand oder vielmehr dem „Urwesen“; ihm allein ist vergönnt, statt der diskursiven Methode eine intuitive Erkenntnisart zu verwerten. Dem Menschen nimmt also Kant das Recht, den intuitiven Erkenntnisweg für sich zu beanspruchen. Schelling tut das Gegenteil. Er ist überzeugt, „uns allen... wohnt ein geheimes, wunderbares Vermögen bei,... unter der Form der Unwandelbarkeit, das Ewige in uns anzuschauen“. So steht es in den „Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kritizismus“ von 1798.

Seine nächsten Weggenossen halten es nicht anders. Für Fichte jedoch hat intellektuelle Anschauung ein durchaus verschiedenes Wesen. Sie ist ihm das unmittelbare Bewußtsein, daß ich handle und was ich handle. Sie ist das, wodurch ich etwas weiß, weil ich es tue. Fichte

mutet dem Denker zu, sich selbst anzuschauen im Vollziehen des Vorgangs, durch den dem Denker das Ich entsteht. Nicht ein Sein, sondern ein Handeln soll angeschaut werden. Fichte weiß, daß dies Vermögen der intellektuellen Anschauung begrifflich nicht zu erweisen ist. Es ist ihm schlechthin psychologische Tatsache. Er weiß auch, daß er anderes meint als Kant. Tatsächlich aber ist die Feststellung des Vorgangs, den er intellektuelle Anschauung nennt, nur notwendiges Ergebnis der Haltung, die von einer Erkenntniskritik, wie Kant sie durchführt, dem Menschen zugemutet wird. Solche Erkenntniskritik zwingt, wie Goethe das nennt, den Menschen, über sein Denken zu denken. Goethe selbst meinte, sagen zu dürfen, er habe nie über sein Denken gedacht; dennoch ließ er sich von dem Kantianer Schiller zum Denken über das Denken erziehen. Fichte machte aus Kants Erkenntniskritik ein System; folgerichtig rückte ihm der erkenntniskritische Vorgang des menschlichen Denkens in den Mittelpunkt seiner „Wissenschaftslehre“.

Fichtes „Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre“ sagt 1797 Entscheidendes. Das Selbstbewußtsein wird als sich selbst anschauende Tätigkeit zum Grundsatz des Idealismus erhoben. Das Bewußtsein weiß, indem es handelt, daß es tut und was es tut. Indem es seinem eigenen Tun zusieht, schafft es zugleich die Gegenstände und auch das Wissen von den Gegenständen. Solche „intellektuelle Anschauung“ erhebt die Taten des Bewußtseins zu Gegenständen der Betrachtung des Bewußtseins.

Fichte beruft sich dabei wieder auf Seelenvorgänge: „Ich kann keinen Schritt tun, weder Hand noch Fuß bewegen, ohne die intellektuelle Anschauung meines Selbstbewußtseins in diesen Handlungen; nur durch diese Anschauung weiß ich, daß ich es tue, nur durch diese unterscheide ich mein Handeln und in demselben mich von dem vorgestellten Objekte des Handelns.“

Novalis urteilt (in Kluckhohns Ausgabe 2, 369): „Fichte hat den tätigen Gebrauch des Denkforgans gelehrt — und entdeckt.“ Freilich schreitet er sogleich kühn über Fichte hinaus. F. Schlegel darf sich mit mehr Recht auf Fichte berufen, wenn er in das Bereich der Dichtung überträgt, was durch Fichte für das Verhältnis des Menschen zur Welt festgesetzt worden war. Warum soll für das Schaffen einer Welt der Kunst nicht gelten, was von Fichte für die Tat der Vernunft beansprucht wird, die alles Sein für das Bewußtsein bedingt?

Um Reflexion geht es hier wie dort. Fichte fordert vom denkenden Ich, sich wie im Spiegel zu betrachten. Hier der Handelnde und dort

der Beschauer seines eigenen Handelns. Wie in einem Spiegel sieht der Betrachter sich selbst handeln. Er steht in der Mitte zwischen seinem Handeln und dem Beschauen dieses Handelns, ebenso der Dichter zwischen seinem Schaffen und dem Betrachten dieses Schaffens. Er stellt etwas dar und sieht sich zugleich als den Darsteller. Wie sich dort eine Höhe erkennender Haltung ergibt, die manchem Schwindel wecken kann, so ist es vielen Dichtern unerträglich, derart „auf den Flügeln der Reflexion in der Mitte zu schweben“. Der romantische Dichter darf nach Schlegel solche Angst nicht kennen; er überläßt sie dem „harmonisch Platten“. Er vermag sogar „diese Reflexion immer wieder zu potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln zu vervielfachen“.

In Brentanos „Philister vor, in und nach der Geschichte“ wird dem Musterphilister (nach der Geschichte) zugemutet, er liebe die Schmierstiefel: „Wichsstiefel spiegeln, und ein Spiegel ist schon etwas Transzendentes“ (in M. Preiß' Ausgabe 3, 299). So klingt bis in letzte Verzweigungen der Romantik nach, was im Athenäumfragment 116 sich ankündigt. Noch sei bemerkt, daß schlechthin das Wort „Reflexion“, auch in der besonderen, von Fichte bedingten Färbung, die es in dem Fragment hat, dem romantischen Dichter eine Bewußtheit zumutet, die dem Sturm und Drang unkünstlerisch geschienen hätte.

Der Ausdruck „romantische Ironie“ erscheint nicht im Fragment 116. Sie ist jedoch nicht nur in den Sätzen gemeint, die hier zuletzt untersucht wurden, sie zielt in diesen Sätzen überdies ausdrücklich auf das Spiel mit der Täuschung. Was anderes geschieht in diesem Spiel, als daß dauernd ein Schwebezustand zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden herbeigeführt wird? Das Fragment fügt noch hinzu, daß dieser Schwebezustand frei von allem realen und idealen Interesse sein müsse. Damit eröffnet sich der Zusammenhang mit Kant und mit ältern Gedanken Schlegels, die sich auf Kant berufen durften, wenn sie vom uninteressierten Wohlgefallen am Schönen kündeten. Aber auch folgerichtig ein Zusammenhang mit Schiller, dessen ganze Lehre von ästhetischer Erziehung und von ihrer Voraussetzung, das Scheinhafte des Schönen und des Kunstwerks sich bewußt zu erhalten, in Kants uninteressiertem Wohlgefallen am Schönen ruht.

Und so sei noch ein Letztes gewagt: Was ist dies von allem realen und idealen Interesse freie „auf den Flügeln der Reflexion in der Mitte schweben“ anderes als ein Verharren auf dem Nullpunkt, der für Schiller (im 21. Brief „Über die ästhetische Erziehung“) den ästhetischen Zustand bezeichnet? Von diesem Nullpunkt eröffnet sich

für Schiller der rechte Weg zur Erkenntnis und zur Sittlichkeit. Wie das in Kant wurzelt, ist hier längst gesagt. So wird der ästhetische Zustand ein Zustand höchster Realität. „Alle andere Übungen geben dem Gemüt irgendein besondres Geschick, aber setzen ihm dafür auch eine besondere Grenze; die ästhetische allein führt zum Unbegrenzten... Hier allein fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen, und unsre Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren.“ So nimmt der 22. Brief das. Und auch er meint ein Höchstes innerer Freiheit des Menschen, wie es der Zustand romantischer Ironie ermöglicht.

Auch Schiller fußt auf Fichte. Ist der Satz des 25. Briefs „Die Betrachtung (Reflexion) ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zu dem Weltall, das ihn umgibt“, dieser Satz, der ebenso eng mit der Lehre von ästhetischer Scheinhaftigkeit verbunden ist wie mit Schillers Auffassung von innerer Freiheit des Menschen, nicht eher fichtisch gefühlt als kantisch? Zugegeben sei, daß der Ausdruck „intellektuelle Anschauung“ in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung“ auch nicht einmal anklingt; Fichte hatte das ja noch nicht vorgetragen, so konnte der Ausdruck von Schiller nicht benutzt werden; doch selbst was schon in der „Wissenschaftslehre“ Fichtes 1794 die intellektuelle Anschauung ankündigt und vorbereitet, ist bei Schiller nicht verwertet. „Selbstbewußtsein“ in Fichtes und dann auch in Schlegels Sinn spielt bei Schiller noch keine Rolle. Soviel Schiller über das Denken gedacht hat, er macht den denkenden Menschen, auch den handelnden nicht so zum Gegenstand seiner Betrachtung wie die beiden. Und so gelangt er weder zum Begriff romantischer Ironie, noch zu deren letzten und entscheidenden Folgerungen.

Romantische Ironie durfte sich durch Fichtes intellektuelle Anschauung um so besser gefördert und über ihr Wesen belehrt sehen, weil in der intellektuellen Anschauung das Ich zugleich Subjekt und Objekt wird. Romantischer Ironie wird längst mit Recht nachgesagt, daß sie das Ich in ein beschauendes Subjekt und in ein beschautes Objekt spaltet. Sie wird dergestalt zu einem wirksamsten Mittel, innere Freiheit zu gewinnen, indem sie dem betrachtenden Subjekt Ich noch das betrachtete Objekt Ich unterwirft. Sie macht das Ich auch noch vom Ich frei, löst es aus den Banden des Ichs. Schon das Lyceumfragment 42 nimmt für romantische Ironie in Anspruch, daß sie sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend und Genialität. Wer sich selbst ironisch nehmen kann, ist mithin der Allerfreieste. Derb ausgedrückt heißt das: Er ist gescheiter, als er ist

oder wenigstens zu sein scheint. Er gibt sich preis, um zu beweisen, daß er noch sich selbst überlegen ist. Heine hat diese letzte Folgerung der romantischen Ironie immer wieder gezogen.

In Heine wird romantische Ironie Merkmal einer Eitelkeit, die erweisen will, wie hoch sie dasteht, weil sie doch so wenig eitel ist, sich selbst in jedem Augenblick preiszugeben, indem sie sich belächelt. Nicht nur bei Heine, auch vor ihm und nach ihm ist Ähnliches zu finden. Große Kreise von Menschen, etwa die Bewohner einer umfangreichen Stadt treiben zuweilen gleiches. Nahtglatt entgleiten sie dem Zugreisenden. Wenn er sie endlich zu sehen meint, wie sie wirklich sind, weisen sie ihm nach, er habe nur eine Spiegelung ihres Ichs erblickt. Sie vervielfachen sich überdies in einer endlosen Reihe von Spiegeln.

Gundolf umschreibt (a. a. O. S. 31) romantische Ironie als die Erlaubnis, „alles was man ersinnt, bildet, setzt, fühlt, kurz den ganzen Bereich der aus dem Ich erst herausgestellten Objektivitäten eben als solche wieder zu vernichten, eben weil man sie selbst gesetzt habe, und andererseits die Erlaubnis, nach völliger Willkür Welt zu setzen, gelten zu lassen“. Sie sei Relativität aller Vorstellungen vor dem sie hervortreibenden Ichgrunde, Erschaffungs- und Vernichtungsspiel des unbedingten Geistes. „War der Geist, das Ich als Geist erst einmal recht unbedingter Herr, so brauchte er nichts Bedingtes mehr ernst zu nehmen und man kam zu der Folgerung, daß ein „recht freier und gebildeter Mensch sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen könne, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimme zu jeder Zeit und in jedem Grade“.

Das Lyceumfragment 55, das von Gundolf hier wiedergegeben wird, ist mir bis zuletzt (vgl. „Goethes Allseitigkeit“ S. 15) ein gewichtiges Zeugnis für die Grenze gewesen, die von Romantik die deutsche Hochklassik trennt. Immerhin übertreibt Gundolf, wenn er behauptet, nur ein hemmungsloser Genießer des Geistes könne diese Forderung stellen. Warum sollte sie nicht zugleich als Anspruch einer hohen Kulturhaltung gelten, etwa einer Haltung, wie sie ursprünglich im Kreise Stefan Georges bestand oder mindestens erstrebt wurde? Nur so weit kann ich Gundolf zustimmen, daß in diesem Fragment dem Ich andere Ziele gesteckt werden als in dem Totalitätsgedanken Goethes und Schillers. Sie wollten ein gefestigteres, in sich geschlosseneres Menschentum erziehen. (Näheres sagt die Schrift über Goethes Allseitigkeit.) Der Unterschied liegt weniger im Verhalten zur Welt als im

Verhalten zum Ich. Gundolf sagt, Schlegel habe von Fichte das willkürliche Setzen, aber nicht das selbstverantwortliche, das seiner selbstgesetzten Welt verantwortliche Ich. Stimmt das wirklich?

Das Lyceumfragment 55 steht dem Gedanken Schillers nicht zu fern, im ästhetischen Zustand einen Nullpunkt zu gewinnen, von dem aus nach entgegengesetzten Seiten der Weg sich in die Welt eröffnet. Wie überhaupt sich uns mehr und mehr enthüllte, daß Schlegel trotz allem in größerer Nähe Schillers sich bewegt, als er selbst wohl zugestanden hätte, so bestätigt sich auch diesmal eine Berührung beider. Allein bestehen bleibt dennoch der Gegensatz, der sich für Schlegel schon an dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ ergab: Schiller wollte zu festen Lebenszielen des Menschen gelangen, wenn er auch der Selbstbestimmung des Menschen mehr Spielraum ließ als Kant. Doch bis an sein Ende blieb ihm das ästhetische Verhalten, das sich in der Anmut auswirkt, innerhalb des Erdenlebens noch einer Stütze bedürftig; er fand sie in Kants kategorischem Imperativ. Goethe bekehrte sich auch zu dieser Überzeugung. Schlegel und die Seinen wollten das in ihrer Frühzeit nicht anerkennen. Vernünftelei nannte Schlegel die Sittlichkeitslehre Schillers. Und solcher Vernünftelei zu entgehen, schuf er seine ästhetischen Ansprüche, die sich in der romantischen Ironie ausleben. Nun erweist sich deutlicher als zuvor, wieweit an dieser Stelle der Gegensatz zu Schiller eigentlich ein Gegensatz zu Kant war, und zwar im Bezirk des Sittlichen. Schlegel wendet sich gegen Schiller, soweit Schiller noch dem kategorischen Imperativ ein Recht ließ.

Harmonisch wollten Goethe und Schiller den Menschen machen. Wenn Schlegel über die „harmonisch Platten“ spottet, so erinnert das an den Vorwurf der Platttheit, den er gegen den Schlußteil der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ erhob. Ihm schwebte eine innere Freiheit des Menschen vor, die sich auch der Bande von Schillers ästhetisch gedachter Sittlichkeit entledigte. Fichtes Ich, das sich selbst setzt, und die Ausprägung dieser Vorstellung in der Lehre von der intellektuellen Anschauung schien ihm seine Absicht zu verwirklichen. Und so lautet das Athenäumfragment 76: „Die intellektuale Anschauung ist der kategorische Imperativ der Theorie.“ Novalis aber ging noch einen Schritt weiter: „In der intellektualen Anschauung ist der Schlüssel des Lebens“ (Klückhohn 2, 350 Nr. 168).

3. Transzendentalpoesie

Das Athenäumfragment 238 über Transzendentalpoesie ist logische Folge aus der Haltung, die sich dank dem Gebot des Fragments 76

für Friedrich ergeben mußte. Schon früh wurde es mißverstanden; schon Wilhelm Schlegel mußte sich von dem Bruder eines Bessern belehren lassen (am 6. März 1798; S. 361 f.). Noch gute Kenner der Romantik sprachen wie Wilhelm von Übernahme der Anschauung Schillers, während umgekehrt der Gegensatz zu Schiller sich hier ganz genau kennzeichnet. Oder man fand mit Haym (S. 299 der 5. Auflage) das Entscheidende des Fragments „wunderlich“.

Allerdings drückt sich sogar Friedrich selbst in dem Brief an Wilhelm sonderbar genug aus. Er gedenkt der Möglichkeit, Schiller könnte einmal willkürlich das Fragment auf sich beziehen. Wo aber habe denn Schiller diese Gegenstände in Pacht genommen? Ebenso gut könne Friedrich als Plagiator Nicolais gelten, wenn er vom gemeinen Menschenverstand rede. Der Vergleich will nicht stimmen.

Unverkennbar arbeitet der Eingang des Fragments mit Begriffen Schillers. Eins und alles der Transzendentalpoesie sei das Verhältnis des Idealen und Realen. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebe als Elegie in der Mitte und endige als Idylle mit der absoluten Identität beider. Schiller hatte kühn genug und mit einer gar nicht unbedenklichen Terminologie die gesamte sentimentalische Dichtung in die Dreieit Satire, Elegie und Idylle aufgelöst, als ob naive Dichtung niemals sich in die Gebiete dieser drei Begriffe gewagt hätte. Der Unterschied der drei Gruppen ist bedingt durch die Art, wie jede das Verhältnis des Ideals zur Wirklichkeit (zum Realen) gestaltet. Die Satire klagt strafend oder scherzhaft die Wirklichkeit an, weil sie nicht das Ideal erreicht. Die Elegie klagt voll Trauer über Gleiches. Die Idylle schildert eine Wirklichkeit, die dem Ideal entspricht, muß aber entweder in frühe Vergangenheit oder in fernste Zukunft diese Wirklichkeit versetzen, da sie in unserer Welt sich nicht antreffen läßt.

Schlegel stimmt mindestens in der Begriffsbestimmung von Satire und von Idylle mit Schiller genau überein. Der Ausgangspunkt ist also beiden im wesentlichen derselbe. Dann aber geht Schlegel sofort über Schiller hinaus. Er stützt sich auf die Tatsache, daß die Erwägung des Verhältnisses von Idealem und Realem ins Bereich der Transzendentalphilosophie gehört. Mithin habe sich auch solche Poesie ihres Zusammenhangs mit transzendentaler Betrachtungsweise bewußt zu bleiben, müsse sie wie Transzendentalphilosophie kritisch sein, also das Produzierende mit dem Produkt darstellen; und wenn die Transzendentalphilosophie im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthalte, so

sollte die Transzendentalpoesie Verwandtes leisten. Erstens vereinige sie die in modernen Dichtern nicht seltenen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen und in der alten Elegie, unter den Neueren aber bei Goethe finde. Sie stelle zweitens in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit dar. Sie sei überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie.

Poesie der Poesie ist gebildet — mindestens in diesem Fall und in nächstverwandten — nach der Wendung Philosophie der Philosophie. Schon Erkenntniskritik philosophiert über die Philosophie. Vollends tut das der Philosoph, der wie Fichte — nach Kants Vorbild — sein Denken auf einer Kritik der Erkenntnis aufbaut. Der Dichter schafft demgemäß Poesie der Poesie, wenn er Poesie zum Gegenstand der Poesie macht, wie für Philosophie der Philosophie die Philosophie zum Gegenstand der Philosophie wird.

Zur Begriffsbestimmung der romantischen Poesie und ihres Mittels, der Ironie, hatte Schlegel verwertet, was von Fichte als Philosophie der Philosophie vorgetragen worden war, zunächst als das Gebot der intellektuellen Betrachtungsweise, der Selbstbeschauung beim Denken. Zur Bestimmung der Transzendentalpoesie bietet Schlegel auf, was im Sinn intellektueller Anschauung von Dichtern geleistet werden kann und geleistet worden ist. Sie bleibt ihm der kategorische Imperativ der Theorie.

Im unüberbrückbaren Gegensatz zu Schiller fordert also Schlegel für die Transzendentalpoesie genau das, was von Schiller nicht einmal der Komödie zugestanden worden war: Ironie. Es ist, als wolle Schlegel nachweisen, daß, was Schiller unter sentimentalischer Dichtung verstanden wissen wollte, vielmehr Transzendentalpoesie in Schlegels Sinn sei. Und wenn Schiller in der Scheidung von Satire, Elegie und Idylle nur sentimentalische Dichtung zu Gruppen ordnet, so legt Schlegel es vor allem darauf an, in den Umfang seines Begriffs auch Dichtung aufzunehmen, die für Schiller naiv war, antike Lyrik und Goethe. Das Fragment 247 bezeichnet neben Goethe noch Dante und Shakespeare (diesen auch im Widerspruch zu Schiller) als Träger der transzendentalen, der romantischen Poesie, der Poesie der Poesie.

So durfte Friedrich an seinen Bruder schreiben: „Sogar seine Terminologie hab' ich verworfen und mit Recht, weil sie irrig ist, und voll von krasser Ignoranz.“ Ich unterlasse eine Untersuchung, was

alles für Friedrich solche „krasse Ignoranz“ Schillers bedeutete. Wahrscheinlich dachte Friedrich nicht zuletzt an seine überlegene Kenntnis der Antike.

Noch viel später wahrte Wilhelm Schlegel verwandte Ausdrucksweise, wenn sein Bruder mit Schiller zusammen zu nennen war. Nach dem Erscheinen von Goethes und Schillers Briefwechsel stiftete Wilhelm in Wendts „Musenalbum“ das Sinngedicht (Sämtl. Werke, 2, 206):

Unwissend darfst du Friedrich Schlegel schelten?

Wie? meinst du selber für gelehrt zu gelten?

Du warst verblendet, daß es Gott erbarm'!

Der Bettler Iros schilt den Krösus arm.

Josef Körner (Romantiker und Klassiker S. 79) schenkte uns dem ersten Entwurf des Fragments 238. Hier stehen die entscheidenden Sätze noch nicht. Schlegel begnügt sich, Schiller einen Anfänger der Transzendentalpoesie und einen nur halben Transzendentalpoeten zu nennen. Gleichwohl möchte ich, was von Körner zur Deutung des Entwurfs wie des endgültigen Fragments hinzugetan wird, als Stütze meiner Ansicht in Anspruch nehmen. Auch da erweist sich Schlegel nicht nur als gründlicher in den Scheidungen, vielmehr als besserer Kenner der Dichter, die zu scheiden sind.

4. Sokratische Ironie. Hamann

Friedrich Schlegels Begriff der Ironie beruft sich auf die Ironie des Sokrates. Neuere Forschung hat sich um die Ironie des Sokrates wenig gekümmert, sie meist als etwas Selbstverständliches gefaßt, nicht nur soweit bei Gelegenheit der romantischen Ironie von Sokrates die Rede war. In Rudolf Eisslers sonst auskunftreichem „Wörterbuch der philosophischen Begriffe“ ist der „Ironie“ ein sehr kurzer und sehr unvollständiger Artikel zugewiesen. Erwähnt ist hier die Stelle der „Memorabilien“ des Xenophon (I, 3, 8). Dann erscheint Cicero (Academ. Disputationes 2, 15): „Socrates . . . de se ipso detrahens in disputatione plus tribuebat iis, quos volebat refellere. Ita cum aliud diceret atque sentiret, libenter uti solitus est ea dissimulatione, quam Graeci eironeian vocant.“ Schließlich noch Thomas von Aquino (Summa theologiae II. II, 113, 1 ob. 1): Ironie sei die Haltung, „per quam aliquis de se fingit minora“.

Platon wird von Eissler gar nicht erwähnt. Nicht einmal die Stelle des „Staats“ (I, 337 a) erscheint, die Auseinandersetzung des Thra-

symachos mit Sokrates. Thrasymachos macht Sokrates erbittert den Vorwurf, daß er sich auch im vorliegenden Fall seiner „eiothyia eironeia“ bediene. Sokrates aber antwortet mit sokratischer Ironie.

Sorgsam buchte Otto Ribbeck in dem Aufsatz „Über den Begriff des eiron“ 1876 (Rheinisches Museum 31, 381 ff.) die Stellen griechischen Schrifttums, die das Wort nutzen. Er kann nachweisen, daß erst durch Sokrates ein Schimpfwort geädelt worden ist, zunächst dank Platon. (Ganz so wurden aus französischen „gueux“ die holländischen „Geuzen“; zu deutsch „Geusen“.) Noch Thrasymachos will nicht gerade Höfliches zu Sokrates sagen, wenn er ihm die „eiothyia eironeia“ vorhält. Wilhelm Knögel konnte jüngst (Der Peripatetiker Ariston von Keos bei Philodem, Klassisch-philologische Studien, her. von E. Bickel und Chr. Jensen, Leipzig 1933 Heft 5, 35 f.) nachweisen, daß sogar Aristoteles Ironie bald als Übel, bald als Tugend gefaßt hat. Ariston tadelt sie vollends nur als hochmütiges Laster. (Knögel hätte sich auch auf Ernst Maas' Aufsatz „Die Ironie des Sokrates“ in der Zeitschrift „Sokrates“ 1923 77, 88 ff. berufen können.)

Doch auch in diesen strengphilologischen Untersuchungen des Begriffs kommt kaum zur Geltung, wie in Platons Dialogen die sokratische Ironie sich auslebt. Es ist ganz sicher, daß die Vorstellung „Sokratische Ironie“ nicht nur auf den paar Stellen ruht, die ihrer ausdrücklich gedenken. Erläuterer der Schriften Platons sind seit langem gewohnt, sokratische Ironie in Sätzen des platonischen Sokrates nachzuweisen, die nicht von Ironie, sondern mit Ironie reden. Im weitesten Sinn tat dies G. A. Kierkegaard. Seine Kopenhagener Dissertation von 1841 wurde nur vor kurzem dank der Verdeutschung Wilhelm Rüttemeyers allgemeiner zugänglich. „Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates“ (München 1929) betitelt sich die Übertragung. Sie ist mit wenig Sorgfalt gearbeitet und überreich an Druckfehlern. Das Nachwort des Übersetzers weckt starke Bedenken. H. H. Schaeders Verdeutschung (gleichfalls München 1929) liegt mir nicht vor.

Kierkegaard entwickelt (S. 38 ff.) an einer Reihe der Dialoge Platons, wie sich in ihnen Ironie auslebt. Er kennzeichnet als ihr Wesen, sich nie zu demaskieren und zugleich proteusartig die Maske zu verändern (S. 47). Folgerichtig enthüllt sich der eigentliche Sinn eines Dialogs von Platon nur dann, wenn das Ironische des Ausdrucks unentwegt im Auge behalten wird. Kierkegaard tut das.

Schon diese wenigen Andeutungen lassen erkennen, daß eine Auseinandersetzung mit Kierkegaards unfäglichem Buch wertvolle Ein-

blicke in die romantische Ironie eröffnen kann. Die Arbeit setzt sich überdies vielfach mit Hegel in Beziehung, nicht um ihm zuzustimmen, sondern im Dienst des Nachweises, daß Hegel die Ironie des Sokrates nicht begreifen konnte, weil sie seinem Wesen durchaus widersprach. Auch von dieser Seite wäre Kierkegaard berufener gewesen als viele andere, romantische Ironie nicht nur aus Platon zu erläutern, ihr auch Recht widerfahren zu lassen. Wirklich berichtet ein Abschnitt über die Ironie nach Fichte (S. 280 ff.), der nächste sogar (S. 296 ff.) über Friedrich Schlegel, einer über Tieck (S. 312 ff.), einer über Colger (S. 319 ff.). Allein gerade angesichts Schlegels versagt das Buch. Es äußert sich nur über die „Lucinde“, und zwar in bewußtem Gegensatz gegen das Junge Deutschland, das soeben die „Lucinde“ wieder herausgegeben hatte. Es nennt den Roman das Evangelium des Jungen Deutschlands, das System für seine Rehabilitation des Fleisches. Kierkegaard will in dem Abschnitt über „Lucinde“ so vorsichtig und schonend wie möglich sein, damit auch dem reinsten Leser nicht unmöglich werde, ganz unbeschädigt zu bleiben...

Von solcher Schau konnte das Wesen der romantischen Ironie Friedrich Schlegels nicht richtig erfaßt werden. Begreifen läßt sich, daß Kierkegaard damals die entscheidenden Äußerungen Schlegels übersehen konnte. Sie waren nicht so zugänglich und so bekannt wie heute.

Und so hat trotz allem Ribbeck Wertvolleres zu bieten, wenn er am Ende seiner Untersuchung (S. 400) erklärt: „Mögen die Romantiker den profensartigen Begriff noch beträchtlich weiter ausgedehnt haben, als seine natürliche Elastizität vertrug, so verdient doch die Schilderung der Sokratischen Ironie, welche einst Fr. Schlegel gab, als eine Probe seines Verständnisses hier wiederholt zu werden.“ Dann druckt Ribbeck das Lyceumfragment 108 ab. Das geschieht recht unvorbereitet und überraschend. Es ist dennoch ein wichtiges Zeugnis eines ausgezeichneten Kenners. Es erhärtet, daß Schlegel seine Vorstellung von sokratischer Ironie sich nicht aus den Fingern gezogen hat.

Bemerkt sei nur noch, daß eine neue Arbeit „Das Wesen der Ironie, eine Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen“ (Leipzig 1929) von Rudolf Zandke nichts zur Beantwortung der Frage beiträgt, die hier sich gestellt hat. Sie will nur eine sachliche Wesensanalyse der Ironie sein, nicht aber Ideengeschichte treiben.

Ungedruckt geblieben ist leider die Greifswalder Dissertation Karl Schröters „Die romantische Ironie Friedrich Schlegels als geistesgeschichtliches Phänomen“; nur ein überkurzer Auszug wurde 1924

ausgegeben. Das Manuskript liegt mir vor. Freilich berührt sich die gutdurchdachte Untersuchung nur von ferne mit den Dingen, die ich hier erörtere.

Nichts Brauchbares für meine Zwecke finde ich in der Jenaer Dissertation von Annelies Denifelle „F. Schlegel als romantischer Theoretiker und die Antike“ (1930 S. 31 ff.). Sie nimmt — wie auch anderes — den Zusammenhang der romantischen Ironie mit Sokrates zu sehr in Bausch und Bogen, denkt auch nicht daran, sich um Wesen und Deutung der Ironie des Sokrates näher zu kümmern.

Auch um die nächste Vorgeschichte der romantischen Ironie hat man sich bisher wenig gekümmert. Ich wiederhole, daß es mir nicht darum zu tun ist, die Einflüsse nachzuweisen, die auf F. Schlegel wirkten, als er den Begriff der Ironie entwickelte. Im Gegenteil. Je weniger er da ändern dankte, um so größer ist seine Leistung. Es will etwas heißen, mehr oder minder aus Eigenem einen Gedanken gefunden zu haben, der sich so stark auslebte, der so viel Argernis geben konnte. Allein wissen sollte man doch, wie weit andere die romantische Ironie vorbereiten und doch auch rechtfertigen.

Haym stellt fest (S. 296), daß schon die Lyzeumfragmente einzelne Wendungen enthalten, die auf Sokrates und auf Platon nicht mehr recht passen wollen. Er meint natürlich nicht nur die kargen Begriffsbestimmungen Platons, Xenophons, Ciceros; denn sicherlich nicht aus ihnen, sondern aus dem Gesamteindruck des platonischen Sokrates holte — wenn einer — Schlegel seine Vorstellung von sokratischer Ironie.

Haym weist (S. 295) auch auf die Stelle von Schlegels „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“ (Minor I, 239) hin, die 1798 die Ironie des Sokrates kennzeichnet; sie sagt der sokratischen Ironie nach, daß sie das Heiligste mit dem Größlichen und Leichtfertigen zu verweben pflege. Auch Platon wird in Anspruch genommen mit der Frage, ob nicht der ganze „Phaidros“ voll mystischer Anspielungen sei, „wo er über die heilige Trunkenheit der echten Liebenden mit attischem Geist so lieblich philosophiert, und mit jener sokratischen Mischung von Scherz und Ernst, welche für viele geheimer und dunkler ist, als alle Mysterien“.

Ich füge noch eine zweite Stelle aus demselben Werk hinzu (I, 310). Entgegengestellt werden die herrschende Sitte, im Homeros nur das täuschende Gemälde einer verlorenen Natürlichkeit zu empfinden, und „jenes Lächeln, jene leise, ironische und beinah parodische Stimmung, mit der auch ein Horatius, ein Aristophanes, mancher andre sokratische

Athener, und selbst der Homeride, welcher den Hymnus auf Hermes dichtete, das alte Epos gelesen haben müssen". Es so zu lesen, sei vielleicht der kürzeste Weg zu einer richtigen Ansicht seiner wesentlichsten und verkannten Eigenschaften. Doch empfiehlt Schlegel, zuweilen Homer auch wieder in der Stimmung und in dem Sinne zu vernehmen und zu hören, wie ihn Sophokles, Aischylos, Pindar, Alkaios und Archilochos hörten.

Es liegt auf der Hand, daß Schlegel hier Allerpersönlichstes vorbringt, das Ergebnis seiner Gesamtanschauung griechischer Dichtung, etwas, das nicht verstandesmäßig nachweisbar ist, sondern der Intuition sich offenbart. Die Stelle bezeugt bewußte Absicht, die Griechen zu sehen, wie sie waren, und nicht wie sie dem Zeitalter erschienen; also ein kühner Vorstoß, Griechheit neu zu erleben. Schon das läßt ahnen, wie sehr auch die Vorstellung von sokratischer Ironie für Schlegel ein persönliches Erlebnis ist, etwas, das ihm aufgegangen war, nicht dank der Belehrung durch andre, sondern dank einer allseitigen Kenntnis des Wesens der Griechen, abermals mithin als Intuition.

Trotzdem darf die Frage sich stellen, ob und wie weit Schlegels Vorstellung von Ironie sich kurz vorher bei andern vorbereitet. Man sollte meinen, Antwort auf diese Frage in einem umfänglichen Werk anzutreffen, das sich „Sokrates im achtzehnten Jahrhundert“ nennt. Leider geht die kundige und gründliche Arbeit Benno Böhms (Leipzig 1929) nicht bis ans Ende des Jahrhunderts und hat deshalb über Schlegel nichts zu sagen. Schon Hemsterhuis wird nur gestreift. Aber sehr richtig stellt Böhm (S. 268 f.) fest, daß Hamann dank seinem Gegensatz zum Rationalismus das herrschende Bild von Sokrates für falsch erkennen mußte, überzeugt, daß die Zeit Sokrates noch nicht verstehe. Ausgangspunkt der neuen Auffassung, der Auffassung Hamanns, werden folgerichtig das sokratische Nichtwissen und die Ironie, gerade die Probleme, „an denen sich der Rationalismus die Zähne vergeblich ausgebrochen hatte, weil sie ihm wesenswidrig waren“. Also auch schon bei Hamann eine neue Intuition, ein Bild von Sokrates, das sich dem Gefühl ergeben hat und nicht begrifflich nachweisbar ist. So meint wohl auch Böhm es. So meint es gewiß Rudolf Unger in seinem Werk „Hamann und die Aufklärung“ (I, 212 f.).

Unger ist ja immer bestrebt, in Hamann den Wegebahner der Romantik zu erweisen. So kann er auch diesmal den Zusammenhang kenntlich machen: Der christliche Sokrates ist ihm der große Ahnherr und Schutzpatron romantischer Ironie. Hamann ist zugleich für Unger

„ein christliches Gegenstück des Sokrates, des dämonischen Ironikers der Antike, und ein Schüler Platons, des großen Künstlers der Ironie“.

Das heißt: Hamann bringt eine neue Deutung der Ironie des Sokrates in der Überzeugung, daß er bessere Fähigkeit habe, ihn richtig zu erkennen, als die andern, zunächst die ihm selbst entgegengesetzten Rationalisten. Von ihnen fühlt sich Hamann so wenig verstanden, wie sie Sokrates nicht verstehen können. Hamanns Ironie gründet sich nach Unger auf den Gegensatz von Sein und Schein, von innerer Würde und äußerer Niedrigkeit, auf den Widerspruch zwischen unmittelbarer Erscheinung und tieferem Sinn. Hamann trifft gleiches in Sokrates an. Er entdeckt seine Wesensverwandtschaft mit Sokrates. Er erlebt sich selbst in Sokrates.

War es bei Schlegel anders? Am 6. März 1798 (S. 358) schrieb er dem Bruder: „Du siehst, ich habe die alte Sokratische Unart an mir, mich gern parodieren zu lassen.“ Wenn Hamann von Sokrates spricht so meint er einen Sokrates-Hamann. Ebenso meint Schlegel einen Sokrates-Schlegel.

„Ich habe über den Sokrates auf eine sokratische Art geschrieben. Die Analogie war die Seele seiner Schlüsse, und er gab ihnen die Ironie zu ihrem Leibe.“ So heißt es im zweiten Vorwort der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ (bei Roth 2, 11). Im Bewußtsein, sich selbst nicht treffender ausdrücken zu können, als wenn er sokratisch sprach, in der Überzeugung, Sokrates' Wesen am besten zu treffen, sobald er selbst sein eigenes Wesen sich aussprechen ließ, schob auch Hamann der sokratischen Ironie zu, was nicht so sehr sokratisch als hamannisch war, ganz wie Schlegel der sokratischen Ironie zumutete, was vielmehr schlegelsche Ironie in sich barg. In wenigen Zeilen gibt Unger diese entscheidenden Belege. Wie die Propheten, obenan „Elias eiron“, wird Gott selbst in Hamanns Hand zum Ironiker. „Eine tiefe metaphysisch-kosmische und religiöse Bedeutung“ gewinnt bei Hamann dergestalt die sokratische Ironie. Bei Schlegel vollzog sich vom Ästhetischen her Verwandtes.

VI. Hemsterhuis

1. Organe moral

Seltsam, daß Schlegel selbst nie Hamann als einen der Zeugen für die sokratische Ironie nennt. Aber die Frühromantiker erwähnen ihren Vorläufer Hamann so selten (Novalis sogar nie), daß in Hayms

Werk sein Name nur zweimal erscheinen konnte. Es überrascht, wenn in dem Brieffaustausch Tiecks und Wackenroders unversehens Hamann auftaucht und sogar als „der unsrige“ im Gegensatz zu seinem Sohn Johann Michael Hamann, dem Lyriker, bezeichnet wird (bei von der Leyen 2, 15). Sehr spät entdeckten die Romantiker ihre Verwandtschaft mit Hamann.

Um so lieber gedachten sie eines anderen, der sich als Sokratiker empfand und seine Darstellungsart willig dem Vorbild Platon anpaßte: Franz Hemsterhuis. Er erscheint im Lyzeumfragment 108 als Träger der Ironie neben Lessing und Hülßen. Der Ironie des Hemsterhuis sagt Schlegel nach, sie sei „klassisches Studium“. Enders deutet (S. 362) das: Nachbildung des Platon und deshalb nur für Adepten Platons und nicht frei genug. Enders verweist noch mit Recht auf Schlegels Aufsatz: „Über die Philosophie“ im „Athenäum“. „Das ist“, heißt es da (2, 336), „das schönste an diesem schönen Sanskrit eines Hemsterhuis oder Plato, daß nur die es verstehen, die es verstehen sollen.“ Dies Sanskrit bilde aus den gewöhnlichsten, einfachsten und verständlichsten Worten und Redensarten wie von selbst eine Sprache in der Sprache. Das Ganze sei dann wie aus einem Gusse; der gleichartige Sinn fühle den lebendigen Hauch und sein begeisterndes Wehen, während der ungleichartige Sinn doch nicht gestört werde. Voraussetzung solchen Wirkens sei beseelender Enthusiasmus.

Schlegel kennzeichnet wohl nie sonst besser, was ihn an Hemsterhuis fesselte. Es ist etwas Künstlerisches, ist etwas, das sich nur dem Gefühl enthüllt. Deshalb ist es sehr schwer, ja undurchführbar, klar und sauber die Gedanken zu errechnen, die Schlegel mit Hemsterhuis verbinden. Gerade Friedrich Schlegel erschwert diese Aufgabe am meisten. Wesentlich einfacher ist die Lösung, wenn Novalis' Beziehungen zu Hemsterhuis in Frage stehen oder auch die Wilhelm Schlegels. Beiden gab Hemsterhuis unverkennbare und auch gern zugestandene Anregungen. Novalis übernimmt eine Anzahl von Gedanken aus Hemsterhuis, nennt ihn meist bei dieser Gelegenheit und hat eine ganze Reihe von Auszügen aus den Schriften des Holländers hinterlassen, die der Forschung wichtige Fingerzeige geben kann. Wilhelm Schlegel fühlt sich vor allem dem Ergründer bildender Kunst verpflichtet. Viel schwerer ist es, unmittelbare Zusammenhänge zwischen Friedrich und Hemsterhuis zu erkennen.

Friedrich wurde durch Novalis und durch seinen Bruder auf Hemsterhuis aufmerksam. Wilhelm mag durch seinen Aufenthalt in Holland zu Hemsterhuis hingeleitet worden sein. Friedrich läßt sich von Wil-

helm Schriften des Hemsterhuis senden. Er schreibt dem Bruder (S. 34), daß Platon und Hemsterhuis die Lieblingsschriftsteller Hardenbergs seien; gleich darauf spricht er von dem Glauben Hardenbergs an ein nahendes Goldenes Zeitalter, allerdings ohne ausdrücklich zu sagen, daß dieser Glaube durch Hemsterhuis angeregt sein kann.

Hätten wir die Briefe Wilhelms an seinen Bruder, so wüßten wir sicherlich Genaueres. Es fällt auf, daß die oben zergliederte Auseinandersetzung über Kant gar nicht den Namen des Holländers nennt. Aber stand er nicht in den verlorenen Antwortschreiben Wilhelms? Kämpft Friedrich nicht etwa gar gegen Ansichten des Hemsterhuis, die sein Bruder gegen ihn ins Feld führt? In den Berliner Vorlesungen (2, 91 f.) erscheint einmal Hemsterhuis nach Windelmann und Lessing, vor Kant und Kants Nachfolgern. Er wird als Vorbote der wiedererwachenden Philosophie gefaßt, „gleichsam ein Prophet des transzendentalen Idealismus“. So hat ihn zu Beginn der neunziger Jahre Wilhelm ganz gewiß nicht gewertet; er hätte ihm sonst damals nicht Gefolgschaft geleistet. Selbst die Bemerkung, Hemsterhuis habe gewagt, die Rechte der Spekulation, der Sittlichkeit, der Kunst und der Religion gegen die Enzyklopädisten in Schutz zu nehmen, spricht weit eher die Sprache des spätern, des durch seinen Bruder bekehrten Wilhelm. Wie wäre er um 1790 ein Bewunderer des Hemsterhuis geworden, wenn er in ihm so viel Verwandtschaft mit Schiller angetroffen hätte, wie es trotz allem diese Worte der Vorlesungen verraten.

Einzelne Gedanken Hemsterhuis' in der Frühromantik nachzuweisen, wird erschwert durch die Tatsache, daß er selbst eklektisch viel Gedanken gut anderer übernimmt, unbekümmert um die Frage, ob dadurch Widerspruchsvolles miteinander verschweigt wird oder nicht. Er bleibt im Bezirk der Popularphilosophie des Jahrhunderts, indem er Rationalismus mit Sensualismus paart. Zugleich ist ihm das Schöpferische des Menschengespirits so heilige Überzeugung, daß er wirklich den Romantikern als „Prophet des transzendentalen Idealismus“ erscheinen durfte. Einer der ersten, die sich mit der Frage beschäftigten, wie Hemsterhuis auf die Romantiker gewirkt hat, Erwin Kircher, erklärte in seiner „Philosophie der Romantik“ (Jena 1906 S. 11), das Grunderleben des neuen romantischen Selbst- und Weltgefühls habe in Hemsterhuis schon seinen Philosophen gefunden, als die Philosophie Kants und Fichtes die jungen Romantiker noch rein theoretisch beschäftigte. Die Feststellung trifft besonders bei Novalis zu. Ihm eröffnete Hemsterhuis den Weg zu Fichte; Hemsterhuis aber wurde ihm zugleich zu

einem willkommenen Helfer, Fichtes Wissenschaftslehre kühn umzu-
deuten. Novalis' „magischer Idealismus“ darf sich auf Fichte be-
rufen, aber er steigert sich zu Annahmen, die auf Hemsterhuis und auf
dessen Lehre vom Schöpfungstum des Ichs ruhen und weit über Fichte
hinausschreiten. Ich verweise auf meine Andeutungen in der „Deut-
schen Romantik“ (5. Aufl. I, 21 f.). Und wenn die Aufgabe, die
bei Novalis dem schöpferischen Ich vorgeschrieben wird, tatsächlich
von der Phantasie des Künstlers, zunächst des Dichters geleistet wer-
den kann, so war Hemsterhuis in vollem Gegensatz zu dem durch-
aus nichtästhetisch angelegten Fichte eine Persönlichkeit, die im Schönen
und im Künstlerischen lebte und webte, den Romantikern also weit
verwandter und ein desto willkommener Helfer.

Im Athenäumfragment 142 sagt W. Schlegel: „Vielleicht wirkt
Hemsterhuis' Schwärmerei mächtiger, weil sie sich immer in den
Grenzen des Schönen ergießt.“ Mächtiger als die Schwärmerei Jaco-
bis. Das trifft eher zu als der Eingang des Fragments: „Hemsterhuis
vereinigt Platos schöne Geherflüge mit dem strengen Ernst des Sys-
tematikers.“ Nein, ein strenger Systematiker war der Holländer nicht,
mag er auch seine Schritte sorglich setzen und den Anschein wecken,
er wage sich nur vorsichtigst von Behauptung zu Behauptung weiter.

Hemsterhuis' „organe moral“ ist nichts ganz Neues. Als Begrün-
der der Lehre vom „moral sense“ gilt Shaftesbury. Von Shaftesbury
geht der Begriff mit anderm Geistesgut auf die Schotten über. Ihnen
dankt Hemsterhuis überhaupt viel. Er aber setzt besonders hohe Hoff-
nungen auf die Entwicklungsfähigkeit des „organe moral“, des sitt-
lichen Sinns.

Auch Shaftesburys „moral sense“ kann erzogen, ebenso wie er her-
abgedrückt und mißleitet werden kann. Chr. Fr. Weiser hat gewiß recht,
wenn er (Shaftesbury und das deutsche Geistesleben, Leipzig, Berlin
1916 S. 104 ff.) Shaftesburys Begriff „moral“ nicht auf das Sitt-
liche eingengt wissen will. Immer sei es der „mind“, der Geist, über
den durch das Adjektiv „moral“ eine Aussage gemacht werden soll
(S. 111). „Moral sense“ also wäre besser mit „geistigem Sinn“ zu
übersetzen. Auch Hemsterhuis' „organe moral“ dürfte eher ein geistiger
als ein sittlicher Sinn sein.

Allein wichtiger ist mir in dem vorliegenden Zusammenhang anderes.
Es will mir scheinen, als sei dies andere bisher noch nicht genügend er-
gründet worden. Weiser kommt an das, was ich meine, nahe heran,
wenn er (S. 369 ff.) Shaftesburys Gedanken über Erziehung er-

wägt, über eine Erziehung, die für Shaftesbury vor allem eine ästhetische ist.

Weiser enthüllt in Shaftesbury den Gegner einer Erziehungsweise, die sich nur an den Verstand wendet, während sie vielmehr in den Gemütsstiefen wurzeln und nach der Seite des Gefühls den Unterricht ergänzen sollte. Ein schlichter Moralunterricht, der die natürlichen Grundsätze der Sittlichkeit erläutert und einschärft, könne nach Shaftesbury nicht halten, was er zu versprechen scheint. Immer wird nur versucht, den Verstand zu bestimmen. Das Bewegende und Gestaltende habe nicht vom Verstandesmäßigen auszugehen, sondern vom Mittelpunkt der Existenz. Der Geschmack am Guten sei zu bilden; eine Angelegenheit des Gemüts liege vor.

Schon der Ausdruck „Geschmack“ verbindet das Sittliche mit dem Ästhetischen. Das trifft überein mit Grundanschauungen Shaftesburys. Ästhetisch muß nach ihm Erziehung werden, weil sie durch die Schulung des Geschmacks ebenso den ästhetischen wie den sittlichen Sinn heranzubilden hat. Sittlicher Geschmack entscheidet, was sittlich gut ist oder nicht; ästhetischer Geschmack entscheidet das Werturteil über Ästhetisches und setzt fest, was als schön zu gelten hat.

Aber nur, wenn er richtig erzogen ist. Das ist der Kern der Lehre Shaftesburys. Geschmack ist — wie es jetzt meist genannt wird — etwas Irrationales. Shaftesbury aber bleibt nicht bei der Tatsache stehen, daß Geschmack als Angelegenheit des Gefühls sich vom Verstande scheidet, ihm als etwas Wesensfremdes gegenübersteht; er schreibt dem Menschen die Kraft zu, auf die Schulung des Gefühls einwirken zu können. Natürlich kann solche Schulung nicht mit Verstandesmitteln arbeiten. Ästhetische Erziehung bildet wirklich das Gefühl des Menschen nicht durch Verstandestätigkeit, sondern — wie wir es ausdrücken — durch Erleben des Schönen.

Ganz so meint es Schiller. Er stützt sich ausdrücklich auf alte Überlieferung. Sein Brief an den Herzog von Augustenburg vom 11. November 1793 führt zwei Stellen aus Ovid an: „Scilicet ingenium placida mollitur ab arte“ (*Ars amatoria* 3, 545) und „Didicisse fideliter artes Emollit mores nec sinit esse feros“ (*Ex Ponto* 2, 9, 47 f.). Seit Jahrtausenden wußte man, daß die Kunst den Menschen zu veredeln vermöge. Dem 18. Jahrhundert war es lange vor Schiller lieb geworden, die Erzieherkraft des Schönen zu schätzen und zu verwerten. Schiller geht nicht nur im Scheiden der Möglichkeiten ästhetischen Erziehens über solche Vorläufer hinaus. Ihm ist wie seinem Vorgänger Shaftesbury klar geworden, daß ästhetische

Erziehung nicht durch den Verstand auf den Verstand wirken will, sondern im Bereich des unbegrifflichen Gefühls sich abspielt. Schon „Anmut und Würde“ will einen eingeborenen Trieb veredeln. Die Schöne Seele ist für Schiller mehr als bloß Temperamentstugend. Sie folgt zwar wie die Temperamentstugend dem Trieb. Allein ihr sittliches Gefühl hat sich aller ihrer Empfindungen derart versichert, daß dem Trieb die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen werden darf; mit seinen Entscheidungen wird sie nie in Widerspruch geraten. (Wieweit Schiller diese Annahme einschränkt und in besonderen Fällen die Schöne Seele nicht dem Trieb nachgeben, sondern eine höhere Entscheidung anrufen läßt, kommt hier nicht in Frage.)

Durchaus herrscht an der herangezogenen Stelle die Überzeugung Shaftesburys, daß ein Gefühl auch durch Mittel, die nicht der Verstand bietet, erzogen werden kann. In Shaftesburys Sinn lehren dann die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“, in welcher Weise das Gefühl durch Kunst, also durch etwas Irrationales und nie dem Verstand ganz Faßbares geschult zu werden vermag.

Gewiß hat Shaftesburys „moral sense“ eine lange Vorgeschichte. Sie entwickelt sich in der Lehre vom „sensus communis“, von der „koine aisthesis“. Ferner wird dann den Verfechtern des „moral sense“ Rousseau eine beträchtliche Stütze. Sein Wunsch, den Menschen zu einem naturhaftern Verhalten zurückzuführen, leiht dem Streben, Erziehung auf nicht rationalem Weg durchzuführen, einen neuen Wert. Naturhafter kann der Mensch werden, wenn er wieder dem Gefühl das Steuer überläßt. Dem Sturm und Drang ist diese Überzeugung schon selbstverständlich. Doch auch die Hoffnung, den Menschen nicht mit Rousseau von der Kultur loszulösen und ihn dennoch naturhafter werden zu lassen, also durch Verschmelzung von Natur und Kultur ein neues naturhaftes Verhalten des Menschen zu erzielen, stützt sich gern auf den Gedanken einer Erziehung des Gefühls durch das Gefühlsmäßige. Hemsterhuis und ganz besonders Schiller erwartet ein künftiges Goldenes Zeitalter, das sich auf dem Weg über Natur und Kultur hinaus zu einer Verknüpfung von Natur und Kultur, also zu naturhafter Gestaltung der Kultur ergeben kann. Die deutsche Romantik arbeitet dauernd mit diesem Gedanken.

Noch aber ist eine andere Stütze aller Wünsche zu nennen, die auf bewußte Steigerung des Gefühls zielten. Es ist für das 18. Jahrhundert der Pietismus; er vermittelte, was in der Mystik sich vorbereitet hatte. Der Pietismus übersteigert das Gefühl des religiösen Menschen, um ihn Gottes ganz teilhaft werden zu lassen. Spener

erblickt vollends die Möglichkeit einer Erneuerung des Menschen im Gemüt oder im Sinn. Neben den andern „obern Kräften“, neben dem Verstand und dem Willen, ist ihm das „Gemüt“ vor allem berufen, die Verderbnis zu überwinden, der es selbst verfallen ist. Also auch hier Erziehung des Gefühls durch das Gefühl (Predigten über des seeligen Johann Arnds geistreiche Bücher vom wahren Christentum, Frankfurt am Mayn 1711 S. 11).

2. Liebe

Den deutschen Romantikern wurde Hemsterhuis der liebste und willkommenste Berater, lieber und willkommener als Shaftesbury und Schiller, wenn Erneuerung des Gefühls in Frage kam, vollends wenn sie von den Hoffnungen träumten, die sich aus Gefühlserneuerung ergaben. Hemsterhuis erwartet von einer Schulung des „organe moral“ Außerordentliches. Sie wird ihm zur Grundlage für alle Weiter- und Höherentwicklung der Menschheit, zuletzt für sein künftiges Goldenes Zeitalter. Am willigsten übernahm Novalis dies Gedankenreich. „Hemsterhuis' Erwartungen vom moralischen Organ sind echt prophetisch.“ So lautet eines seiner Fragmente (Kludhohn 2, 350 Nr. 174). Genau schrieb er sich (ebenda 2, 287 ff.) nach Hemsterhuis' Schrift „Sur L'Homme et ses Rapports“ die Begriffsbestimmungen des „organe moral“ auf. Er scheut sich nicht, Hemsterhuis' Erwartungen vom moralischen Organ noch zu übertrumpfen.

Am 20. Juli 1798 schrieb er an Friedrich Schlegel: „In meiner Philosophie des täglichen Lebens bin ich auf die Idee einer moralischen (im Hemsterhuis'schen Sinn) Astronomie gekommen und habe die interessante Entdeckung der Religion des sichtbaren Weltalls gemacht. Du glaubst nicht, wie weit das greift. Ich denke hier Schelling weit zu überfliegen. Was denkst Du, ob das nicht der rechte Weg ist, die Physik im allgemeinsten Sinn, schlechterdings symbolisch zu behandeln? Auf diesem Weg denk ich tiefer als je einzudringen und aller Campanen und Öfen entübrigt zu sein.“

Eine Nachlaßbemerkung (nur in Heilborns Ausgabe 2, 683; vgl. indes Kludhohn 2, 292) lautet: „Als vollende Intelligenz kann der Mensch ein eingebildetes Universum bilden.“ Sie ist im Zusammenhang mit Hemsterhuis' „Aristée ou de la Divinité“ hingeschrieben. Stützt sich das wirklich auf folgende Stelle des Dialogs von Hemsterhuis?

Hemsterhuis spricht von der „âme du monde“, der „Seele der Welt“ oder der „Weltseele“, wie es in der deutschen Übersetzung

laute. Ich führe die Stelle nach dieser Übersetzung (Leipzig 1782 2, 144 f.) an:

Das Weltall, bloß als physisch, organisiert und der Reaktion fähig betrachtet, bietet nur vereinzelte Substanzen, die nur, soweit sie die Summe eines Ganzen ausmachen, eine Verbindung und Gemeinschaft miteinander haben. „Aber wenn wir das Universum von der intellektuellen Seite ansehen: so ändert sich die Szene. Die Bilder von den Verhältnissen und Beziehungen der Dinge unter und auf einander konzentrieren, oder stellen sich in die Einbildungskraft eines andern Wesens; und dieses Wesen ist mit einer Fähigkeit begabt, welche Verstand heißt, und welche die Verhältnisse und Beziehungen untereinander mischen, vergleichen und zusammensetzen kann. Hierdurch entsteht in dieser Einbildungskraft, so zu sagen, eine Umwandlung des Universums, ein anderes imaginiertes, aber mögliches Universum; und wenn dieses Wesen mit der Einbildungskraft, und dem Verstande, noch dieses freie und tätige Prinzipium verbindet, welches fähig ist, die Gegenwirkung der physischen Trägheit zu überwinden: so kann es dieses imaginierte Universum realisieren; es kann Ganze, nicht aus Wesenheiten, sondern aus Beziehungen zusammensetzen, nach Maßgabe der Beziehungen, die es kennt, und nach Maßgabe der Stärke, und des Umfanges seiner Wirksamkeit; und, so wie wir, in der physischen Welt, gefunden haben, daß Wirkung und Gegenwirkung, unter den physischen Wesen, vollkommen gleich waren: so finden wir hier das Prinzipium der Übermacht der Aktion über Reaktion, wodurch die Bewegung in dem Weltall erhalten wird.“

Ziel der Auseinandersetzung, die mit Begriffen Leibnizens arbeitet, ist, Gott zu erweisen. Hemsterhuis verwertet alsbald sein Lieblingsgleichnis: Eine nicht gespannte Springsfeder kann nur durch eine äußere Kraft gespannt werden. Die Springsfeder wirkt zurück, bis die Ursache, durch die sie gespannt worden war, vernichtet ist. Dann kehrt sie in ihre natürliche Lage zurück. Elastizität ist nur Trägheit oder Vermögen der Reaktion, nicht der Aktion. Dieselbe Kraft, durch die eine Springsfeder gespannt wird, ist die Ursache, die der Organisation, der Bildung der Substanzen, der Richtung des Kreislaufs der Welten vorsteht und die toten und trägen Teile der Materie verbindet, sie, durch das Prinzip ihrer Untätigkeit und Unwirksamkeit selbst, zum Leben und zum Wirken zwingt. Gleich darauf folgt (S. 153) der Satz, die erste Ursache aller solcher Wirkungen der Materie sei das Wirken eines verständigen, unendlich großen und unendlich mächtigen

Willens. Und unmittelbar darauf geht Hemsterhuis zur „moralischen Seite des Universums“ weiter.

Das Moralische machen (S. 168) die Gesetze aus, die von der „Liebe“, diesem Hang zur Vereinigung der Wesenheit mit andern Wesen, vorgeschrieben werden. Einer der wichtigsten Begriffe des Holländers drängt sich vor. Ihn entwickelt die „Lettre sur les Désirs“. (Sie hat Herder zu seinem Aufsatz „Liebe und Selbstheit“ veranlaßt.)

Die „Lettre“ stellt (1, 82 f.) fest, „daß die Seele eigentlich nach einer völligen und innigen Vereinigung mit allem außer ihr strebt, das heißt, daß ihre Anziehungskraft allgemein ist (wie diese es in jedem Teil dessen, was wir Materie nennen, ist), und daß sie also immer begehret“. Begierde der Seele sei ein Streben nach vollkommener und inniger Vereinigung mit dem Wesen des Begehrten.

Auch wenn nicht der Vergleich mit der Anziehungskraft der Materie erschiene, wäre sofort zu erkennen, daß Hemsterhuis mit dem Liebesbegriff der Schotten arbeitet, mit dem Begriff, der für den jungen Schiller außergewöhnliche Bedeutung hat. Hemsterhuis aber gibt der Lehre der Schotten eine bemerkenswerte Wendung. Die Schotten fanden in der Schwerkraft, die das Universum zusammenhält, ein Ebenbild der Liebe, die den Menschen mit dem Menschen verknüpft. Schillers „Phantasie an Laura“ verkündet, daß derselbe Grundsatz „die schwebenden Planeten ewigen Ringgangs um die Sonne fliehn“ lehrt und den Geist zum Geist gewaltig zwingt. Trümmernd auseinander spränge das All, wenn dieser Grundsatz nicht sich auswirkte. Hemsterhuis erblickt — so meint es der Dialog „Aristée“ (2, 175 ff.) — in der Schwerkraft nur den Grundsatz der Trägheit. Solche Trägheit muß vielmehr überwunden werden; wenn nicht eine andere Kraft sie bändigte, so würde das Universum in eines zusammenfallen. Wieder erscheint die Vorstellung der gespannten Springsfeder; wie eine Springsfeder muß auch das Universum durch eine Kraft bestimmt werden, wenn es nicht in Trägheit beharren soll. Auch das ist ein Beweis für das Dasein Gottes. (Das Ganze ist einer der Vorstöße des Holländers gegen Materialismus.)

Ein zweiter Gedanke der „Lettre sur les Désirs“, zugleich ein für Hemsterhuis besonders bezeichnender und ihm eigener Gedanke fügt sich im „Aristée“ an, das Moralische zu erklären. Er entstammt seiner Ästhetik und wird in der „Lettre sur la Sculpture“ ausführlich entwickelt. Auf diese ältere Äußerung bezieht sich Hemsterhuis (1, 76). Er meint dort erwiesen zu haben, „daß die Seele beständig die möglichst

größte Anzahl von Ideen, in der möglichst kürzesten Zeit suche". Sie fühle sich gehindert durch die Notwendigkeit, Mittelwerkzeuge gebrauchen zu müssen. „Wäre der Gegenstand so beschaffen, daß die Seele von der ganzen Fülle seiner Wesenheit auf einmal gerührt werden könnte: so wäre dann die Zahl der Ideen, die sie erlangte, durchaus unendlich." In der Freundschaft und in der Liebe vollzieht sich, was mindestens den Anschein einer Befriedigung solchen Verlangens weckt.

Der Kuß erweist für Hemsterhuis, daß die Seele alle Mittel sucht, sich mit dem Gegenstand, dessen sie begehrt, wesentlich zu vereinigen. Doch er geht noch weiter. Ein sonderbarer Zusammenhang walte zwischen unsern Ideen und Geschlechtsteilen (I, 87 f.). Stark wirken gewisse Ideen auf diese Teile, und schnell schwinden gewisse Ideen, wenn eine Veränderung in diesen Teilen vorgeht. Hier zeige sich das wirksamste physische Mittel, die erstrebte Wesensvereinigung durchzusetzen. Bei allen Begierden der Seele offenbare sich das. Junge muntere Schwärmer, „deren Leidenschaften in Religion, Liebe, Freundschaft, oder selbst im Begehren bloß materieller Dinge, von äußerstem Grade sind", hätten solche Inbrunst sicherlich in den Teilen gefühlt, in die schon Platon den Sitz des Begehrens setzt.

Der Sensualist Hemsterhuis eröffnet hier eine Bahn psychologischer oder vielmehr physiologischer Analogien, die fortan und auch in der Romantik gern beschritten wurde. Geistiges wird aus dem Geschlechtlichen, Geschlechtliches aus dem Geistigen gedeutet; eine nicht ungefährliche wechselseitige Erhellung wagt Kühnstes.

An erster Stelle indes geht von Hemsterhuis auf die Romantik ein Begriff der Liebe über, der ebenso geistig und ideenhaft wie geschlechtlich sich fassen läßt. Gewiß wurzelt dieser schillernde Begriff in der Antike, in Platon und in Plotin. Aber er überholt den Sinn des antiken Begriffs wie den des Liebesbegriffs der Schotten. Sein eigentlicher Sinn ist unbegrenzte Einfühlung, Einswerden mit einem andern, Erleben des andern in sich selbst.

„Aristée" (2, 168 f.) mißt im Sinn der „Lettre sur la Sculpture" die Vollkommenheit des „anziehenden Prinzipiums" an der Anzahl, Lebhaftigkeit und festen Verknüpfung der Sensationen, die es von den Beziehungen zwischen den Wesenheiten verschiedener Dinge hat. „Das freie und tätige Wesen arbeitet in der Einbildungskraft diese Bilder zu vergleichen, zusammenzusetzen, auseinanderzusetzen, woraus denn die Wissenschaften und die Künste entstehen. Auf ebendiese Art verfährt das freie und tätige Wesen mit den Sensationen, woraus

denn die moralischen Handlungen entspringen.“ So weit könne man die Vergleichung zwischen dem Intellektuellen und dem Moralischen treiben.

Also ein grundsätzliches Arbeiten mit Analogien. Novalis steigert das bekanntlich bis ins letzte. Und so kann sowohl der Brief an Schlegel vom 20. Juli 1798 wie die Nachlassnotiz von dem eingebildeten Universum, das der Mensch als wollende Intelligenz bilden könne, wirklich nur eine nicht allzu kühne Folgerung aus Hemsterhuis darstellen. Allein die Schöpferkraft, die von Novalis' magischem Idealismus dem Menschen zuerkannt wird, macht vorsichtig. Vollends muß auffallen, daß Novalis von dem eingebildeten Universum im Zusammenhang mit dem Dialog „Aristée“ spricht, im Zusammenhang doch wohl mit der abgedruckten Stelle, die nur von Gott und nicht von Menschen berichtet. Daß ein weiter Abstand zwischen dieser Stelle und der Nachlassnotiz besteht, erweist sich auch aus der fleißigen Arbeit H. Hug von Hugensteins (Euphorion 13, 84). Abgedruckt sind hier nebeneinander die einzelnen Sätze der Nachlassnotiz und die entsprechenden Stellen aus Hemsterhuis. Alles, was dem Satz vom eingebildeten Universum vorangeht, wird aus „Aristée“ belegt; nur dieser Satz und der nächste und letzte der Notiz ist auf die „Lettre sur l'Homme et ses Rapports“ zurückgeführt. Das war ganz unnötig für den letzten Satz, der ausdrücklich dem „Aristée“ entspricht. Den Satz vom eingebildeten Universum aber fand Hug von Hugenstein offenbar so grundverschieden von der Stelle des „Aristée“ (2, 144 f.), daß ein Zusammenhang unglaublich erscheinen konnte. Wirklich fliegt Novalis da weit über Hemsterhuis hinaus. Schreibt er nicht dem Menschen zu, was für Hemsterhuis nur Gott vorbehalten bleibt? Läte er das nicht, so wäre mit dem ganzen Satz wirklich sehr wenig gesagt.

Freilich spricht der Brief an Friedrich Schlegel nur von Symbolik. Und so kann auch die Bildung eines eingebildeten Universums bloß symbolisch gemeint sein. Ganz ohne Zweifel ist solche Leistung dem Künstler erreichbar. (So meinten es schon Bodmer und Breitinger, wenn sie im Anschluß an Leibniz' Ausdrucksweise den Dichter zum Schöpfer einer „möglichen“ Welt machten. Vgl. mein „Promethéus-symbol“, 2. Auflage, München 1932 S. 39.) Wie überhaupt der magische Idealismus Hardenbergs zielte dann auch diese Notiz nur auf den Dichter. Wecken nicht seine Analogien, zunächst die aus dem Gebiet der Naturphilosophie, dauernd den Eindruck, sie schwankten zwischen Feststellung von Tatsachen und einem mehr oder minder künstlerischen Spiel mit inneren Verwandtschaften hin und her, geistreiche Einfälle,

bestimmt und fähig, Erkenntnisse anzuregen, nicht wirkliche Gewinne tieferer Erkenntnis? Sie treiben die Symbolsprache eines Dichters.

Wieder ist Hamann zu nennen. Seine Symbolik ist nicht anders. Sie führt ihn ganz nahe schon an Hemsterhuis heran. Geistiges faßt er grundsätzlich im Bild des Leiblichen. R. Unger kennzeichnet diese Neigung treffendst auf einer Seite seines Werks (I, 141). Die ganze physische Natur des Menschen von seiner Empfängnis bis zu seiner Verwesung ist nach Hamann eine typische Geschichte seiner geistigen Wesenheit. „Alle unsere Gliedmaßen sind Claves der Seelen.“ Und so drückt er in seiner Sprache aus, was von Hemsterhuis über den Zusammenhang des Geists mit dem Geschlechtstrieb gesagt wird: „Die pudenda unserer Natur hängen mit den Kammern des Herzens und des Gehirns so genau zusammen, daß eine strenge Abstraktion eines so natürlichen Bandes unmöglich ist.“ Das schreibt er an Hartknock am 24. Juli 1784, wohl ohne zu ahnen, daß Hemsterhuis schon vor fast anderthalb Jahrzehnten Gleiches vertreten hatte. Rang Hamann doch lange vergeblich mit der Aufgabe, Hemsterhuis zu lesen. Nur in der Spätzeit scheint er die Hemmungen überwunden zu haben, die ihm da entgegentraten. „Ich mag Hemsterhuis lesen, wie ich will, so komme ich nicht mit ihm fort“, schreibt er noch am 20. April 1782 an Herder, gesteht ihm am 8. Februar 1784: „Es ist, ich weiß nicht was, das mir widersteht, selbst bei allem Reize des Dialogs, den Kant ungemein bewundert.“ Erst am 12. Mai 1785 äußert er sich zu Scheffner, es sei ein Vergnügen, das Wachstum dieses Schriftstellers in der platonischen Gabe, zu dialogieren, zu beobachten.

Zu groß war der Gegensatz der beiden Menschen. Hemsterhuis, der jungfräuliche alte Jüngling und liebliche Philosoph (so nannte ihn Karoline Herder). Hamann, voll lebendiger Ursprünglichkeit, voll sinnfälliger Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit des Denkens und Empfindens, des Phantasie- und Gemütslebens (nach Ungers Charakteristik). Hemsterhuis, der fast pedantisch seine Gedanken entwickelt und in ihrem Dienst eine wissenschaftliche Fachsprache stellt. Hamann, der in wirrem Durcheinander Einfall auf Einfall häuft und sein Wissen in mehr oder minder ironisch gemeinten Anspielungen hinstreut. Die höhere Kultur des Menschen Hemsterhuis taugte frühromantischem Lebensgefühl besser als Hamanns bewußte Unkultur und unbeengte Natürlichkeit. Es entspricht der Herabstimmung, die auf dem Weg vom Sturm und Drang zur Frühromantik dem Lebensgefühl ersteht, daß diese Romantiker für Hemsterhuis schwärmten und Hamann tofschwiegen. Wirklich ist trotz aller Übereinstimmung der Vergleich geschlecht-

licher und geistiger Vorgänge bei Hamann ganz anders sinnlich betont als bei Hemsterhuis und natürlich auch bei der Frühromantik. Hamann liebt das Satyrhafte, das sich zur Schau stellt. Vollends gerät Hamanns Sensualismus zuweilen rettungslos ins Materialistische, wenn er Leibliches und Geistiges verknüpft. Er kann die „Infarctus“ der Eingeweide für die Unzulänglichkeit seiner seelischen Funktionen verantwortlich machen und zum Mystiker aus Leere des Magens werden. Solche Gefahr droht überhaupt bald, wenn der Vergleich des Leiblichen mit dem Geistigen den Plan beherrscht. Vom Vergleich gleitet es weiter zum Nachweis eines Zusammenhangs von Ursache und Wirkung, der das Leibliche zur Ursache und das Geistige zur Wirkung macht. Auch Herder mied diese Gefahr nicht, am wenigsten in der Abhandlung „*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*“. Allein er meinte dann, nur Nichtmaterialistisches vorzutragen. Hemsterhuis war zu unbedingter Gegner des Materialismus, um dergleichen Gefahren nicht sorglicher zu meiden. Auch von dieser Seite stand ihm die Romantik näher. Sie leugnete gewiß nicht den Zusammenhang des Leiblichen und des Geistigen, aber sie erhob das Leibliche nicht zur Ursache des Geistigen. Sie erkannte in beiden nur dasselbe Gesetz.

Sie hatte von Kant und von Fichte gelernt, dann zusammen mit Schelling von Goethes Organismuslehre. Fichte aber bot ihr überdies eine Haltung, die ihr das Schöpferische des Menschengespirits unverlierbarer im Bewußtsein erhielt als Hemsterhuis. Karl Enders sagt richtig (S. 211), viel von Hemsterhuis' Ansichten habe für Schlegel erst eine Synthese mit andern, besonders mit Fichtes Gedanken eingehen müssen, um dann als Grundlage seiner ethischen, denkmethodischen und ästhetischen Anschauungen zu dienen. Mißverständlich ist nur Enders' Bemerkung, das sei der Grund, weshalb man nicht gesehen habe, daß Hemsterhuis bis zur Ausbildung der vollen Selbständigkeit Schlegels die unverrückbare Grundlage von dessen Denken bleibe. Ehe Schlegel etwas veröffentlichte, hatte er vielmehr von Kant schon schärfer scheiden gelernt; und nur wenig trat hervor, ehe er sich mit Fichte auseinanderzusetzen hatte. (Ich verweise auf den wichtigen Brief an Wilhelm vom 17. August 1795; es ist doch wohl nur Zufall, daß Friedrich die Schriften Fichtes über Wissenschaftslehre von 1794 in diesem Brief nicht erwähnt.)

Folwortschny zergliedert (S. 48 ff.) die Weltanschauung des Holländers mit großer Schärfe und mit starker Betonung des Unzulänglichen ihrer Methode. Auch er ist überzeugt, daß Schlegel erst durch Kant befähigt worden ist, die neuen Lebensprobleme wirklich zu

überwinden. Und so gipfelt seine Darlegung von Schlegels Verhältnis zu Hemsterhuis in einem Satz Nicolai Hartmanns:

„Die Fruchtbarkeit von Hemsterhuis' Ideen besteht eben darin, daß er die eigentliche Arbeit der Konsequenzen und des Zuendedenkens dem kommenden jungen Geschlecht überließ.“ Diesen Worten Nicolai Hartmanns (I, 197) stimme ich gern bei. Gut entwickelt Hartmann, was den Romantikern an Hemsterhuis unverlierbar bleiben konnte und mußte: „Es ist die Entdeckung einer ganzen Sphäre von Lebenswerten, und durch sie hindurchscheinend ein neuer Typus des All-Einheitsbewußtseins; ein neues tieferes Naturgefühl, eine neue reichere Moralität, ein neues freieres Hinstreben zu Gott und ein neues Leben im unendlichen Reichtum des Schönen.“ Einzelnes von diesen Dingen war hier schon festzustellen. Anderes möchte ich noch etwas genauer fassen.

Hemsterhuis bot ihnen, bot auch Friedrich Schlegel, was bei Fichte nicht zu finden war. Oder sie lasen Fichte im Besitz der ihnen heiligen Gedanken des Holländers, deuteten Hemsterhuis in Fichtes Denken hinein. Vor allem Novalis, aber auch Friedrich Schlegel.

Was Fichte so wenig wie Kant bieten konnte, war ebendas Eine, das mit Hamann den Holländer verband: Der Wille, die Welt nicht nur zu denken, sondern zu erfühlen, sie wie der Liebende die Geliebte mit sich zu vereinigen, sie in sich zu schlingen, und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, in seinem innern Selbst zu genießen, wie das der Sturm und Drang nannte. Mephisto spottet über solche hohe Intuition und kann nicht begreifen, was solch überirdisches Vergnügen bedeuten soll,

In Nacht und Tau auf den Gebirgen liegen,
Und Erd' und Himmel wonniglich umfassen,
Zu einer Gottheit sich aufschwellen lassen,
Der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlen,
Alle sechs Tagewerk' im Busen fühlen,
In stolzer Kraft ich weiß nicht was genießen,
Bald liebewonniglich in alles überfließen...

Der Eingang des Urfaust kennzeichnet aus nächster Nähe dies liebevolle Insichschlingen der Welt. Es ist die Voraussetzung für das Erscheinen des Erdgeists. Ist es etwas anderes als — mit Hemsterhuis zu reden — das Streben der Seele „nach einer völligen und innigen Vereinigung mit allem außer ihr“? Und kehrt nicht im Sinn des Holländers die Wortwahl der Geschlechtsliebe wieder? „Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben! Du mußt! du mußt! Und kostet es

mein Leben." „Wo bist du, Faust, des Stimme mir erklang? Der sich an mich mit allen Kräften drang?"

Seltsam fern stand Goethe solchem Begehren, als er im Dezember 1792 mit Hemsterhuis zusammentraf; es war auf der Heimkehr von der „Campagne in Frankreich“, in Münster bei der Fürstin Gallizin. Goethes Bericht erwähnt auch die Schrift über das Begehren, verweilt aber nur bei Bemerkungen, die sich zwar in ihr finden, nicht indes im Mittelpunkt stehen. Goethe gibt ihnen recht: „Wenn das heftig verlangte Schöne in unsern Besitz kommt, so hält es nicht immer im einzelnen, was es im ganzen versprach, und so ist es offenbar, daß dasjenige, was uns als ganzes aufregte, im einzelnen nicht durchaus befriedigen wird.“ Hemsterhuis hatte das gleichfalls im Sinn der Verwandtschaft des Geistigen mit dem Geschlechtlichen vorgetragen.

Hatte Goethe vergessen, wieviel seiner Jugendsichtung und seines frühen Denkens sich mit Sätzen der Schrift über das Begehren deckte? Wirklich holte er aus ihr nur die Schattenseite. Schon aber war die Frühromantik auf dem Weg, den eigentlichen Sinn der Schrift zu einer Achse ihres Sinns zu machen. 1795 erschien, als eine der ersten Äußerungen F. Schlegels, der Aufsatz „Über die Grenzen des Schönen“. Wie unmittelbar er mit dem Gedankenbereich zusammenhängt, das eben zu durchwandern war, kann gleich der Satz beweisen, der von dem „furchtbaren und doch fruchtlosen Verlangen“ spricht, „sich ins Unendliche zu verbreiten“, von dem „heißen Durst das Einzelne zu durchdringen“ (I, 24). Nun aber tritt das Gemeinsame Schlegels und des Holländers unverkennbar hervor, wenn es wohl heißt: „Die Liebe ist der Genuß des freien Menschen, und nur der Mensch ist ihr Gegenstand. Denn wie in einem allein keine Wechselwirkung sein kann, so gibt es keine Liebe ohne Gegenliebe“, dann aber der Satz folgt: „Zwar ist es kein Wahn, alles mit Liebe zu umfassen, und eins mit der Natur zu sein.“ (S. 25). Sicherlich hat Schiller recht, wenn er dem Aufsatz Verworrenheit des Begriffs vorwirft; Haym, der das Urteil Schillers anführt, klagt den Verfasser unbehilflichen Philosophierens an (S. 207). Aber verleitete nicht schon der Liebesbegriff des Hemsterhuis zu überkühnen Gedankenverbindungen? Schiller selbst hatte es in der „Theosophie des Julius“ der „Philosophischen Briefe“ nicht viel anders gehalten, als er von „Liebe“ philosophierte. Ich will nicht bei allen Einzelheiten von Schlegels Aufsatz verweilen, nicht bei der Erörterung der Vaterlandsliebe. Nur noch die Sätze seien wiedergegeben: „Keine Liebe ist schlechthin arm; alle Fülle ist eine Gabe der Natur. Keine Natur ist nichts als Fülle;

alle Harmonie ist ein Geschenk der Liebe. In der Kunst vermählen sich Fülle und Harmonie" (S. 27). Hinter diesen Sätzen steht gewiß tiefeindringendes Denken. Aber Schlegel vergißt, daß seine Leser nicht mitbrachten, was er besaß. Und so wirkt alles das in seiner Wortknappheit kaum verständlich, eher grotesk. (Vgl. den Schluß von Friedrichs Brief an Wilhelm vom 15. Dezember 1793.)

Haym ahnte den Zusammenhang mit Hemsterhuis, wies ihn aber nicht nach. Otto Mann bestimmt, wie weit sich der Aufsatz mit Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ auseinandersetzt, nennt indes Hemsterhuis gar nicht. Enders tut es wohl, wie er überhaupt dem Einfluß Hemsterhuis' auf F. Schlegel eifriger als andere nachgeht. Er kann auch zeigen, wie weit neben dem Brief über das Verlangen die Fortsetzung, die in Herders Schrift „Liebe und Selbstheit“ sich bot (der Aufsatz Herders ist in die französische wie in die deutsche Ausgabe der philosophischen Schriften des Holländers übergegangen), auf den Versuch Friedrich Schlegels „Über die Grenzen des Schönen“ eingewirkt hat. Diese Äußerung Schlegels muß für Enders um so wichtiger sein, weil er ja den Anfänger Schlegel ganz im Bann des Holländers erblicken will. Der ungefähr gleichzeitige Aufsatz Schlegels „Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern“ kommt für Enders als Zeugnis des Einflusses besonders in Betracht (S. 205 Anm. 3). Bis zur „Lucinde“ verfolgt Enders die Entwicklung von Schlegels Liebesbegriff. Dennoch bliebe gerade über den übertragenen und von Hemsterhuis zur Deutung geistiger Vorgänge verwerteten Liebesbegriff noch manches zu sagen. Der übertragene Begriff, nicht der schlichtere der Geschlechtsliebe war dem Holländer das Entscheidende; ihn gab er an die Romantik weiter, die mit diesem Pfund wucherte.

Nicolai Hartmann sagt den Romantikern (S. 191) nach, sie hätten bei Hemsterhuis gleichsam seherisch vorgebildet gefunden, was sie wollten und suchten; „dazu in einer Form, die ihrem eigenen Formgefühl entsprach: in unbegrifflicher, gleichnishafter, andeutender, leise schwingender, nie alles bis zum letzten aussprechender Lebendigkeit der Rede und Gegenrede“. Das ist zum guten Teil richtig. Das Eigentliche und Wesentliche aber bleibt, daß nicht nur Novalis, daß selbst Friedrich Schlegel die Welt hemsterhuisischer sah, sie gefühlsmäßiger hinnahm als die Transzendentalphilosophie desselben Fichte, den mindestens Schlegel als seinen eigentlichen Lehrer empfand.

Soll wieder einmal gesagt sein, daß die deutsche Romantik den Irrationalismus des Sturm und Drangs mit dem Rationalismus Kants

und Fichtes verbindet? Sie selbst hatte wenig Dank für den Sturm und Drang bereit, sie übersah Hamann und wurde Herder nicht gerecht. Mag das nicht auch in der Tatsache wurzeln, daß ihr von Hemsterhuis Gedankengut der Zeit Hamanns in einer rationalistischeren Gestalt geboten wurde, in einer Verknüpfung von Vernunft und Gefühl, die ihrem eigenen Lebensgefühl entgegenkam? Der Ton lag auch bei Hemsterhuis auf dem Nurerlebbareren und nicht auf dem Nurbegrifflichen. Das Leben in jedem Sinn des Worts und in der ganzen Fülle seiner Möglichkeiten kam bei Hemsterhuis zu dem Recht, das dem Leben die Romantik zubilligte. Sie ging in seiner Richtung weiter, wenn sie die Begriffe Kants und Fichtes mit diesem Leben füllte. Sie blieb sich auch bewußt, daß Hemsterhuis ihr dabei gute Hilfe geleistet hatte. Allein zuletzt war er ihr nur Bestätigung ihres eigenen Wollens gewesen. So gab sie es allmählich auf, ihn zu nennen. Es überrascht, daß Schelling ihn im „System des transzendentalen Idealismus“ (Werke 1, 3, 453) erwähnt, vermutlich nur angeregt durch Franz Baader (Werke 3, 262 *). Wo aber bleibt Hemsterhuis in Friedrich Schlegels Kölner Vorlesungen? Im „Deutschen Museum“ entdeckt er Hamann wieder (3, 33 ff.) und druckt einen Aufsatz Hamanns ab. Vorher hatte er (bei Gelegenheit der Ausdrucksweise französischer Philosophie) des Holländers wieder einmal, aber flüchtig gedacht (2, 279): „Sollte ich nach meinem Gefühl von der französischen Sprache, einem Schriftsteller, wenn es eigentliche Metaphysik gilt, den Vorzug geben, so würde ich einen nennen, der von Geburt kein Franzose war: den Hemsterhuis. Hier finde ich die wissenschaftliche Strenge und Kürze des Ausdrucks, vereint mit Klarheit, Leben und Anmut, ja mit einer oft Platonischen Schönheit des Stils.“

Ich habe nur auf das Wesentlichste mich beschränkt, die große Menge von Gedanken hingegen, die überdies dem Holländer wie der Romantik eigen sind, kaum gestreift. Manche Frage, die von der Romantik erwogen wurde, erscheint schon bei Hemsterhuis. Sie bezeichnet indes nicht sein eigentliches Wesen. Er gibt dann nur weiter, was auch viele andere zu bieten hatten. So bringt er manches über die Lehre von den „Zeichen“ und im Zusammenhang mit ihr auch über den Ursprung der Sprache. Beides, Lehre von den „Zeichen“ wie Ursprung der Sprache, wird im 18. Jahrhundert und besonders unmittelbar vor der Romantik immer wieder erwogen. Hamann tritt auch in diesem Gebiet neben Hemsterhuis. Weit mehr jedoch als in der Liebesphilosophie ist Hemsterhuis den Romantikern bei Gelegenheit der Zeichen und der Sprache nur einer unter vielen, die sich mit diesen Dingen auseinandersetzen.

Verbindung also Fichtes, aber auch Kants mit Hemsterhuis. Möglich war das, weil auch Hemsterhuis als Transzendentalphilosoph gefaßt wurde. Wohl ist der Reichtum des Lebens dem Gefühl des Hemsterhuis gegenwärtiger als den Kant und Fichte. Allein er gibt sich so wenig wie die Frühromantik einem bloßen Erfühlenwollen der Welt hin. Auch er strebt nach einer „normativen Position“. Nochmals sei auf Friedrich Schlegels Briefe an den Bruder vom Sommer und Herbst 1793 hingewiesen. Versuchen sie nicht tatsächlich, Hemsterhuis' „normative Position“ als einstimmig mit Kant zu erweisen? Ganzschau des Lebens hier wie dort. Wieder einmal seien Hermann Friedmanns Begriffe ausgespielt. Alle diese Idealisten, Kant, Hemsterhuis und Fichte auf der einen, die Frühromantiker auf der andern Seite, ihrerseits mit Goethe und mit Schelling verbunden, forderten optische, nicht haptische Schau. Zu haptisch blieb ihnen der Sturm und Drang und dessen Führer Hamann. Friedrich Schlegel möchte 1793 dem Bruder haptische Neigungen abgewöhnen, die vom Sturm und Drang stammten. Darum deutet er ihm den Wert eines „Systems“. Synthetisch, nicht Analyse ist sein Wunsch. Synthetisch geht optische Schau aufs Ganze. Analyse läuft Gefahr, ins Haptische zu entgleiten und einen Psychologismus zu treiben, den die Romantiker, den besonders Schellings „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“ verwarfen. Daß Analyse auch optisch durchgeführt werden kann, brauche ich füglich hier nicht abermals zu erweisen.