



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

I. Deutsche Wissenschaft und Literatur.

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

Adam Müllers Ästhetik

I. Deutsche Wissenschaft und Literatur

I. Vermittelnde Kritik

Goethe macht in dem Brief an Zelter vom 20. Oktober 1831 Adam Müller zum Opfer Friedrich Schlegels. Schlegel sei am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten erstickt und habe sich deshalb in den Katholizismus geflüchtet. Bei seinem Untergang habe er ein recht hübsches, aber falsch gesteigertes Talent, Adam Müller, nach sich gezogen. (Goethe wendet seinen Begriff der forcierten Talente auf Müller an.)

Nicht nur Goethe erblickt in Müller einen Gefolgsmann Friedrich Schlegels. Seit längerer Zeit wird indes solcher Ansicht stark widersprochen. Noch aber ist nicht reinlich errechnet worden, was Müller mit Schlegel verbindet und was ihn von Schlegel trennt. Am wenigsten innerhalb des Bereichs der Kunstlehre, eher noch auf politischem und nationalökonomischem Gebiet. Ich denke nicht daran, Abhängigkeit der Kunstbetrachtung Müllers von Schlegel erweisen zu wollen. Hier ist angesichts der Frage, wie weit Müller über Schlegel, vielmehr über die Brüder Schlegel und über ihre nächsten Genossen hinausgelangt ist, vor allem nur festzustellen, wie er selbst sein Verhältnis zu diesen Vorläufern gesehen hat und wo er mit Willen und Wissen von ihnen abweicht und ihre Ansichten berichtigen möchte.

Nächstes und wichtigstes Zeugnis sind Müllers „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur“. Sie erschienen 1806 in Dresden. Im folgenden Jahr trat, gleichfalls in Dresden, eine vermehrte und verbesserte zweite Auflage hervor. Sie wurde 1920 von Arthur Salz in einem Neudruck wieder vorgelegt.

Goethe las das Buch in erster Gestalt. Gutz hatte es ihm übersandt, mit einem Begleitbrief, der dringlich um ein freimütiges Urteil bat und zugleich hohe Erwartungen weckte. Müller wird ein wirklich außerordentlicher Geist genannt. In seinem Kopf flößen auf eine höchst

originelle und tiefsinnige Weise Ideen, die dem Anschein nach voneinander weit entfernt sind, ineinander; in ihm seien Wissenschaft, Kunst, Religion, Gesellschaft, Staat, auf eine Art, wie man es bisher selten gefunden, verschmolzen. Eigentliche Denkkraft und eine reiche und blühende Phantasie durchdrängen einander. Über Goethe selbst sage er, was zum Besten gehöre, das in Deutschland je gesagt worden sei. (Der Brief ist in den Schriften der Goethegesellschaft 14, 327 f. abgedruckt.) Goethe urteilte später in den „Annalen“ von 1806, er habe die Vorlesungen mit geteilter Empfindung studiert; „denn wenn man wirklich darin einen vorzüglichen Geist erblickte, so ward man auch mancher unsichern Schritte gewahr, welche nach und nach folgerecht das beste Naturell auf falsche Wege führen mußten“.

Für die Beantwortung der Frage, die sich mir stellt, fällt besonders schwer ins Gewicht, daß Friedrich Schlegel selbst die zweite Auflage der Vorlesungen ausführlich in den Heidelbergischen Jahrbüchern von 1808 besprochen hat. (Neugedruckt ist die Anzeige in Kürschners Deutscher National-Literatur 143, 405 ff.). Er kargt nicht mit Zustimmung; er hat auch Einwände bereit. Er spricht über die Vorlesungen, wie man sich über Arbeit eines Gefolgsmanns äußert, der es wagt, eigne Wege zu gehen. Gegensatz wird da um so stärker fühlbar; denn leichter erträgt sich Einspruch eines Fernstehenden als eines Anhängers, der durch seinen Einspruch den Anschein einer Absage weckt.

Unzweideutig genug erhärten die Vorlesungen, wie hoch sie die Schlegel und besonders Friedrich bewerten. Noch war gleich starke Anerkennung den beiden kaum zuteil geworden. Schon die Nachbarschaft, in der sie hier auftreten, ehrt sie. Müller durfte sich nicht wundern, wenn er, der — schon 1806 — solche Paarungen wagte, nun unbedingter Gefolgschaft bezichtigt wurde. Da heißt es (Salz' Neudruck G. 184): „Was vermöchten die übrigen europäischen Nationen wohl der Dynastie von Restauratoren des klassischen Geistes in Deutschland von Luther, Melancthon, Ulrich von Hutten und Erasmus, durch Opitz, Klopstock, Lessing, Winckelmann, Herder, Voß, Johannes Müller, Fr. Schlegel, Schleiermacher, hindurch bis zu Wolf und Goethe an die Seite zu setzen?“ Aber auch für „die Wiederherstellung des romantischen Geistes, an die die Reihe natürlich erst später, nämlich da das Altertum absolut und isoliert nicht länger betrachtet werden konnte, kommen mußte,“ seien in Deutschland große Dinge durch Tieck, August Wilhelm Schlegel, durch Friedrich Schlegel und Goethe und insbesondere durch Novalis geschehen.

Müllers Urteile über Novalis stellt Jakob Baga in der Schrift „Adam Müllers Philosophie, Ästhetik und Staatswissenschaft“ (Berlin 1929 S. 54 ff.) zusammen; Baga gibt hier nicht viel mehr als eine Stellensammlung; den entscheidenden Zusammenhang zwischen Novalis und Müller hatte er schon in seiner „Einführung in die romantische Staatswissenschaft“ (Jena 1923 S. 52 ff.) und in der Arbeit „Gesellschaft und Staat im Spiegel deutscher Romantik“ (ebenda 1924 S. 146 ff.) entwickelt.

Baga bucht ebenso in der Schrift von 1929 Müllers Urteile über Goethe, Schiller, Shakespeare und Kleist. Solche Aneinanderreihung von Werturteilen ist der Gefahr ausgesetzt, zu übersehen, wo der Hauptakzent liegt. Wenn etwa Baga den Eindruck weckt, Müllers Urteil über Schiller schließe sich dem der Romantik an, so muß, wer diese Dinge aus der rechten Nähe sieht, sagen, daß gerade Müller weit eher dem Mißurteil der Schlegel und ihrer nächsten Genossen entgegentritt als zustimmt.

Wie in diesem Fall das eigentlich Wichtige bei Baga nicht herauskommt, so muß auch stärker als von Baga betont werden, was es bedeutete, daß Novalis von Müller derart neben Goethe gestellt wird. Und nicht nur er, auch die Schlegel und Tieck. Dies Letzte wiegt wohl noch schwerer, nicht bloß weil es in den „Vorlesungen“ neben Einwänden gegen die Schlegel und besonders gegen Tieck steht. (V. Schlegel meinte eine Voreingenommenheit Müllers gegen Tieck feststellen zu müssen.) Uns will heute solche Gleichordnung gar nicht einleuchten.

Sie ist ein unzweideutiges Bekenntnis. Kaum in dem Buch „De l'Allemagne“ der Staël rückten — einige Jahre später — die Frühromantiker gleich unmittelbar neben Goethe. Freilich folgt eine ausführlichere Würdigung Goethes und nur Goethes. Sie schließt zunächst den Abschnitt „Geschichtlicher Überblick über die deutsche Poesie“ ab, die zehnte Vorlesung. Auf fast fünf Seiten wird an „Werther“, „Faust“ und „Wilhelm Meister“ das Wesen Goethes entwickelt. Vollends zergliedert die ganze elfte Vorlesung „Die Dichtungen Goethes“. Keinem andern ersteht gleiches in den Vorlesungen. Das kennzeichnet das Wesen des Buchs. Irre ich, wenn ich annehme, daß mancher den Titel falsch deute und meine, hier werde für deutsche Literatur geboten, was für die Dichtung der Welt Wilhelm Schlegel in den Berliner Vorlesungen geleistet hatte und demnächst Friedrich in Wiener Vorlesungen leisten sollte? Müllers Buch ist nichts weniger als eine Literaturgeschichte. Es erörtert Probleme, es umschreibt

in drei Vorlesungen den deutschen Geist, in drei weiteren Vorlesungen das Wesen deutscher Kritik, deutscher Dichtung, deutscher Philosophie. Dann folgt die Begriffsbestimmung organischer Weltanschauung, also eines Lieblingsbegriffs Müllers. Zwei Vorlesungen erörtern deutsche Geschichte und Staatswissenschaft und den deutschen Staatsgedanken. Nun erst schließen sich der Überblick über die deutsche Poesie, der Abschnitt über Goethes Dichtungen, endlich einer über das deutsche Theater an. Es sind, wie F. Schlegel richtig bemerkt, „universalhistorische Betrachtungen über die deutsche Literatur, besonders über ihren gegenwärtigen Zustand, und über ihre eigentümliche Bestimmung“.

Wirklich bleibt für einzelne Persönlichkeiten so wenig Raum übrig, daß — wie in den obenangeführten Sätzen — wir zuweilen mit Namenreihen abgespeist werden. Goethe macht eine Ausnahme; und neben ihm Hans Sachs. F. Schlegel fand die Äußerung über Hans Sachs wertvoll genug, sie in seiner Besprechung fast nach ihrem ganzen Umfang abzudrucken, und zwar als „Beleg für das Lob, welches wir glauben dem Herrn A. Müller erteilen zu müssen“. Sie atmet den Geist von „Hans Sachsens poetischer Sendung“, sie sagt treffend, was in wenigen Sätzen über Hans Sachs gesagt werden kann, wenn er verstanden und bejahend gewürdigt werden soll. Sie bietet weniger Einschränkungen als W. Schlegels ausführlichere Charakteristik in den Berliner Vorlesungen (3, 56 ff.). Sie hat mehr Verständnis für Sachsens Erzieherdrang. W. Schlegel sieht Sachs von der Warte strenger klassisch-romantischer Ästhetik und hat auch deshalb manches gegen die Kunstgestalt seiner Dichtungen einzuwenden.

Ferdinand Eichler nennt in seiner sorgsamten Arbeit „Das Nachleben des Hans Sachs“ (Leipzig 1904 S. 211) Schlegels Sätze über Sachs den Glanzpunkt alles dessen, was die Romantiker für Sachs getan haben. Er sucht auch Schlegels und Müllers Auffassung (S. 214) zu scheiden. Müller sehe Sachs im Zusammenhang mit der gesamten volkstümlichen Entwicklung. Das erkläre sich aus der Stellung Müllers zu Politik und Leben. Schlegels Auffassung sei in der Hauptsache literarhistorisch. Ob dieser Ausdruck zutrifft oder nicht, sei hier nicht entschieden. Richtig ist, daß es Müller vor allem um das eine zu tun war, an Hans Sachs zu erweisen (S. 180), „wie die politische oder die ökonomische und die poetische Existenz einander beständig bedingen“, und zu zeigen, „wie unziemlich die Gleichgültigkeit der Dichter und Freunde der Poesie gegen den gesellschaftlichen Zustand von Deutschland erscheinen muß“. In W. Schlegels Vorlesungen klingt das nur leise an, wenn er (3, 56 f.) Wesen und Bildung des

Handwerks um 1500, eines Handwerks, das „damals, besonders in den freien Reichsstädten, mit weit mehr Kunstsinne ausgeübt wurde als jetzt“, zur Voraussetzung des Meistersangs wie der Kunst Hans Sachs' macht. Tatsächlich setzt sich bei Müller eine Betrachtungsweise durch, die von W. Schlegel 1803 noch nicht erreicht worden oder ihm zum mindesten noch nicht ganz geläufig war. Ihre ersten Ansätze zeigen sich in F. Schlegels „Europa“. Müller brachte sie von Anfang an mit und wandte sie nur auf Betrachtung deutscher Dichtung erst nach F. Schlegel an. Über diesen Zusammenhang soll hier bald Näheres gesagt werden.

Die letzte Vorlesung spricht ausdrücklich vom deutschen Theater und nicht vom deutschen Drama. Wieder steht Grundsätzliches voran, etwa eine Gegenüberstellung der weiblichen Natur der Tragödie und des festen, trockenen, männlichen Wesens der Komödie. Länger verweilt Müller nur bei Jffland und Kosebue. Mit gewissem Recht durfte F. Schlegel (S. 414) zweifeln, ob Müllers feiner Spott über sie gut aufgenommen oder auch nur verstanden werden könnte, „wenn die Meinung, die vor zehn Jahren ungefähr über diese dramatischen Schriftsteller allgemein galt, noch die herrschende wäre, und wenn nicht andre erst die freilich nicht so angenehme Arbeit übernommen hätten, sich dem Strom der Mode entgegenzusetzen“. Er meint natürlich auch sich selbst und seine Genossen. Müller dürfte das nicht anders gesehen und gern zugegeben haben, wieweit er auch an dieser Stelle der Frühromantik verpflichtet war. Doch es ging ihm um anderes, wenn er Jffland und Kosebue ausführlich besprach. Schiller brauchte er in dieser letzten Vorlesung nicht zu würdigen. Er hatte es ziemlich kurz in der vorletzten getan, im Anschluß an die Würdigung Goethes. Deutlich kennzeichnet sich und sagt er, um wieviel Goethe ihm mehr bedeutet. Dennoch strebt er nach gerechter Anerkennung der Eigenheit Schillers. Bei dieser Gelegenheit kehrt er sich einmal ganz von F. Schlegel ab, von dessen „lieblosen Erzessen“ gegen Schiller. „Die Distichen über Schiller haben sich, in dieser an Frechheiten aller Art ergiebigen Zeit sogar, nicht ans Licht wagen wollen.“ F. Schlegel hatte es leicht, angesichts dieses Ausfalls an die „ersten Grundsätze literarischer Rechtfertigung“ zu erinnern und zu fragen, ob es erlaubt sei, über etwas Ungedrucktes, nirgend Ausgestelltes oder auch nur Angekündigtes ein öffentliches Urteil zu fällen.

Fast ließe sich glauben, Müller wolle durch diesen einen Einwand bezeugen, daß er nicht bedingungsloser Anhänger F. Schlegels sei. Raum mag im gleichen Sinn gefaßt sein, was (S. 72) über die

„fromme Hingebung“ vorgebracht wird, mit der die Schlegel Tieck, und über die „hoffärtige Schnöde“, mit der sie F. H. Jacobi behandelten. (F. Schlegel erwiderte mit der Wendung, Müller sei in hohem Grade ungerecht gegen Tieck; Schlegel übertreibt.) Müller zielt auf anderes, wenn er erklärt, die Schlegel kämen Tieck zu sehr und Jacobi zu wenig entgegen. (Auch wenn er Iffland und Rosebue betrachtet.) Es ist der eigentliche Mittelpunkt und wohl auch das wesentlich Neue der ganzen Vorlesungen. Müller verdankt den Schlegel, daß sie nicht auf seinem Standpunkt einer „vermittelnden Kritik“ stünden. Doch gerade die Entwicklung und Befürwortung dieses Begriffs meidet nach Kräften den Anschein, es solle den Schlegel schlechthin irgendwelche Unzulänglichkeit nachgewiesen werden.

Müller schreibt Europa eine Vermittlerrolle zu; er meint, daß innerhalb Europas der Deutsche dieselbe Vermittlerrolle zu spielen habe. Aber er muß zugeben (S. 41), daß Lessing und F. Schlegel durch ihren hartnäckigen Einspruch gegen die Grundsätze der französischen Poetik und Rhetorik einen Gegenbeweis lieferten. Hier stehen die schwerwiegenden Worte, Müller wolle in der Folge Lessing und F. Schlegel „als leitendes Zwillingsgestirn der deutschen Kritik“ aufführen. Auch ist Müller bereit, die Maßregeln der beiden im Kampf gegen den „Despotismus der französischen Kritik“ zu begreifen und zu entschuldigen.

Allein er will nicht stehen bleiben, wo die beiden stehen. In der vierten Vorlesung sagt er, wie er das meint: „Sowenig Natur und Kunst sich widersprechen, vielmehr beide nach unendlicher Vereinigung streben, ebensowenig verliert die echte Kritik an Strenge, wenn sie sich mit der Freiheit und Toleranz der Geschichte versöhnt. Nicht bloß als Fehler des Individuums sind die Unvollkommenheiten menschlicher Werke zu betrachten, sondern auch als Glieder in der Bildungskette des Ganzen“ (S. 67 f.).

Müller weiß, daß es eine Kritik in diesem Sinn noch nicht gebe. Doch solche vermittelnde Kritik ist ihm der Stolz und der höchste Gewinn aller Bildung überhaupt (S. 76).

In der dritten Vorlesung bahnt sich das an. Wieder wird von F. Schlegel ausgegangen. Er habe zuerst den geschichtlichen Blick Winckelmanns auf die griechische Poesie übertragen und die Entwicklung dieses Kunststaats als Naturgeschichte eines organischen Wesens gefaßt. Auf ähnliche Weise habe Schlegel die Rechte der vergessenen Schönheit germanischer Kunst und den Glanz ihres Lebens wiederhergestellt.

Dennoch sei zuletzt Schlegels ausschließend auf Kampf gerichtetes Beginnen unentschieden zwischen den beiden Formen der Weltgeschichte stehen geblieben. Merkwürdig sei, zu sehen, wie tief Schlegel fühle, was er entbehrt. Bald von Platon, bald vom Orient und von Indien erwarte er ein vereinigendes Element für das Reich der Schönheit. (Müller denkt vor allem an Rundgebungen Schlegels seit dessen Pariser Zeit, seit der Zeitschrift „Europa“.)

Müller wehrt sich überhaupt dagegen, daß man innerhalb einer weiten Wüste einzelne Gärten und Paradiese abstecke. „Wenn ich über den einzelnen Dichter, den ich in sich und im ganzen zu schauen strebe, den größern Dichter, die Menschheit; wenn ich über das kunstreichste Werk des einzelnen das große Gedicht, die Weltgeschichte, vergessen, wenn ich im Kampf gegen das Unwürdige meiner Zeit den Frieden mit meiner Zeit verlieren soll, so ist mir wenig gedient“ (S. 52 f.). Verachtung der Zeit sei noch lange nicht edle Unzufriedenheit mit ihr, und Unzufriedenheit noch lange nicht tätiger und reiner Kampf mit der Zeit. „Es gibt eine höhere Kritik als die eurige, die echt deutsche, vermittelnde meine ich, die nicht bloß zu streiten, sondern im Streite selbst zu versöhnen weiß. Aus ihren Gesichtspunkten werden die einzelnen Werke des Geistes auch nach den Graden ihrer Bedeutenheit menschlich geordnet, kein einziges aber zu absoluter Verachtung verdammt. Wer vernichten muß, um zu ordnen, ist sicher geringer und unfähiger als der, welcher die Herrlichkeit seines Dichters in ihrem vermittelnden Umfassen von tausend minder bedeutenden Erscheinungen darzustellen und auch hier, wie es sich gebührt, die Herrschaft der Heroen der Menschheit auf ihren Gehorsam, auf ihre Duldung, auf ihre Verträglichkeit gegen die übrigen zu begründen weiß“ (S. 53 f.).

Hier wünschte man, daß Müller hier weniger hinreißende Beredsamkeit und mehr strengsachliche Betrachtung ins Werk setzte. Was er vorbringt, ist von außerordentlicher Bedeutung. Geschichte der Dichtung soll als ein Ganzes verstanden werden. Alles Werten wird bedingt durch das rechte Verständnis des Ganzen. Deutlich scheidet sich von solcher geschichtlichen Ganzschau der Kampf der Kritik gegen einzelne Erscheinungen, die der Tag zeitigt.

J. Schlegel setzt sich in seiner Besprechung ausführlich mit dem Begriff der vermittelnden Kritik auseinander. Hier soll nur das Wichtigste angedeutet werden. Zunächst stellt er fest, daß jede Kritik notwendig eine vermittelnde sei, „da sie ihrem Wesen nach nichts anders sein kann, als eine gemeinschaftliche oder mittlere, sei es nun Kunst oder

Wissenschaft, zwischen so vielen andern oder fast allen andern Teilen der Erkenntnis". Von der Religion bis auf die Grammatik und ihre Silbenstechereien herab umfasse sie das Größte und Heiligste neben dem scheinbar Geringsfügigen. Geschichtsforschung, Poesie und Kunst, Philosophie, sogar Naturwissenschaften und Mathematik, zunächst in der Vermittlung zwischen philosophischer Ansicht und Erfahrung, unterstehen der Kritik. Kritik ist hier als Allgemeinwissenschaft genommen, als Erschließung der Methodik von Wissenschaft wie als Begründung des Wesens der Künste, als Mittel der Selbstbesinnung über die Leistung von Wissenschaft und Kunst.

Schlegel aber geht sofort über diesen Bereich hinaus. Er kennzeichnet die Grenzen solcher Kritik, und zwar ganz im Sinn Müllers. Er beweist aus Müllers eigenen Ansichten, was auch solche weitestgefaßte Kritik nicht leiste. Ganz wie Geng in dem Schreiben an Goethe hat Schlegel von Anfang an dem Buch Müllers nachzuzuhmen, daß es durchgängig die Literatur in Beziehung auf das Leben setze, auf die großen Begebenheiten der Zeitgeschichte und auf die stillen Umwandlungen des Zeitgeistes. Nun indes gesteht er zu, daß sogar sein eigener hoher Begriff von Kritik, mehr als er sollte, vom wirklichen Leben getrennt sei und eine abgeschlossene Welt für sich bilde. Schlegel fordert ein neues Mittelglied, „um diese in ihrer einsamen Idealität verschwundene literarische Welt mit der tätigen des bürgerlichen und vaterländischen Lebens in wirksame Berührung zu setzen". Andere Nationen hätten im Theater ein solches Mittelglied. Auf deutschem Boden könne dem denkenden Staats- und Geschäftsmann die Kritik das Theater ersetzen. Eine Kritik, ausgeübt von dem vermittelnden Gelehrten, „der dem Leben und der Zeitgeschichte nicht fremd, das Allgemeine der Geschichte wohl noch besser inne hat als er [der denkende Staats- und Geschäftsmann], dabei aber die Kenntnis und Fähigkeit besitzt, durch jenen gemeinschaftlichen Berührungspunkt ihm auch die unbekannten Regionen der Kunst, besonders aber der Philosophie zu eröffnen". Wie all das den Absichten Müllers entgegenkommt, wird durch die Tatsache erwiesen, daß Schlegel in Müller ein entschiedenes Talent und den Beruf anerkennt, die Kritik besonders nach dieser Seite hin, wo sie mit der Geschichte, der Politik und dem geselligen Leben in Berührung steht, zu üben und darzustellen.

Die ganze Darlegung entwickelt einen Voratz, dem fortan beide, F. Schlegel wie Adam Müller, nachlebten: Der Kritiker als Gehilfe des Staatsmanns. An dieser Stelle konnten sie sich zusammenfinden. Von ihr aus erschloß sich ihnen ein gemeinsamer Weg. Er hat

Schlegel nicht viel äußern Erfolg gebracht; aber auch Müller erreichte nicht wesentlich mehr. Im Dienst Metternichs stießen sie, der eine mehr, der andere etwas weniger, auf zu viel Hemmnisse.

Irrtum wäre die Annahme, Schlegel gehe, geleitet von Müller, in dieser Äußerung auf ein neues, ihm bisher fremdes Gebiet über. Die große Wandlung der Romantik, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollzog, hat als einer der ersten F. Schlegel erwirkt.

Müllers dritte Vorlesung könnte den Anschein wecken und hat ihn geweckt, daß nach seiner Ansicht Fr. Schlegel den entscheidenden Schritt noch nicht getan habe. Er sagt (S. 56) der „kritischen Revolution in Deutschland“ nach, sie habe in der absolut wissenschaftlichen Einseitigkeit, in der sie sich bisher fast ausschließlich gezeigt, eine große unmittelbare Wirkung auf die deutsche Nationalität nicht hervorgebracht. Denn sie habe es verschmäht, in das Wesen der gleichzeitigen Bewegungen der Gesellschaft sowohl in ihren öffentlichen als in ihren Privatbeziehungen tätig und fortgesetzt einzugehen. Müller erblickt den Grund solchen Versagens in „einem gewissen ganz unziemlichen Stolz“. „Den Staat und seine gegenwärtige keineswegs mit Verachtung zu übersehende Gestalt setzte sie mit idealistischer Selbstgenügsamkeit über die Seite. Natürlich mußte sie, anstatt ihre eigne Bedeutung zu erhöhen, durch den unmittelbaren Drang der gesellschaftlichen Not unserer Zeit überwältigt und dem absoluten Bewußtsein ihres eignen Daseins überlassen werden.“

Es hieße die Stelle mißverstehen, wenn nur die Frühromantik als die „kritische Revolution in Deutschland“ gefaßt würde, die hier angeklagt ist. Selbstverständlich denkt Müller an die ganze Entwicklung, die sich seit Lessing vollzogen hatte.

Am greifbarsten ist, was Müller meint, gleich zu Beginn der Vorlesungen. Hier enthüllt sich die Achse, um die fortan romantisches Denken schwingen sollte. Es war der Kampf gegen Verzicht auf Tradition und gegen die stärkste Betätigung solchen Verzichts, gegen die Französische Revolution. Auf dem Gebiet des Rechts war es der Kampf der historischen Schule gegen das Naturrecht. Im „Programm“ der Vorlesungen heißt es (S. 12): „Von den neuern Nationen Europas hat jede zu ihrer Zeit sich von dem Wahne beherrschen lassen, sie müsse erst zu einem gewissen Stande der Natur zurückkehren, ihre ganze moderne Individualität abstreifen, gleichsam den ganzen Weg von vorne wieder anfangen, anstatt von dem verirrten Seitenwege sich nur gelassen auf die sichere Hauptstraße hinzuwenden, um wahre Bildung zu erreichen.“ Man habe sich nach der Straße

der Griechen zurückgelenkt, statt mit Gewinnen, die auf Nebenwegen gewonnen worden waren, und die man keineswegs wegzwerfen brauchte, die weise Richtung der Kräfte des Altertums wiederzufinden und zu verfolgen.

Wie das eigentlich gemeint ist, verrät die Anmerkung zur Stelle. Sie nennt Rousseaus Staats-, aber auch Schillers Kunsttheorien, dann als Wichtigstes die Ideen, die der Französischen Revolution untergelegt worden sind. Es mag befremden, daß Rousseau mit der gesamten Wiedererweckung der Antike zu einer Einheit verknüpft wird. Immerhin war er der entscheidendste Gegner alles Traditionalismus. Allein gilt gleiches von Schiller und von seinen Kunstlehren? Bereitet sich nicht überhaupt der Kampf der spätern Romantik für die Überlieferung, also für eine Evolution aus altem Besitz und gegen eine Revolution, die achtlos den alten Besitz beiseite schiebt, schon überall da vor, wo gegen Rousseau für erworbene Kultur und gegen Rückkehr zum alten Naturzustand eingetreten wird? Auch Schiller eröffnet dieses Eintreten für Kultur nicht; er treibt nur weiter, was vor ihm andere, Mendelssohn und Kant vor allem, verfochten.

Durch Schiller aber gewinnt der Wunsch, das Erworbene und Bestehende nicht unbedenklich einem Wiedererwecken des Einst preiszugeben, die entscheidendste Gestalt in der Wertung, die bei ihm der moderne sentimentalische Dichter auf Kosten des antiken naiven erfährt. Und gerade dieser Schritt Schillers schenkt der jungen deutschen Romantik den Mut, sich in ihrem Wesen gegen die Antike zu behaupten. Wen träte weniger als den Verfasser der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ der Vorwurf Müllers, man wolle die ganze moderne Individualität abstreifen und zuerst den Weg ganz von vorne wieder anfangen? Ein Romantiker durfte am wenigsten solchen Undanks sich schuldig machen.

Umsonst wäre es, wollte man für Müller ins Feld führen, er bekämpfe nur eine rousseauisch gedachte Rückkehr zum Urzustand und ein Neuaufbauen, das von diesem Naturzustand ausginge. (So war es ja in der Französischen Revolution.) Er meint nicht nur den Schritt zum Goldenen Zeitalter der Urwelt, auch den Schritt zum Goldenen Zeitalter der Antike. Er verurteilt den einen wie den andern. Wer Urwelt und wer Antike rückschreitend zur Grundlage der Gegenwart und der Zukunft macht, kann sich auf nichts anderes als auf Verstandesmittel stützen, seinen Neubau aufzurichten, wenn er das eine oder das andere im Sinn Rousseaus oder der Französischen Revolution durchführen will. Rousseaus Naturrecht ist verstandesmäßig

erschlossen und kümmert sich nicht um die Kräfte, die im geschichtlich Gewordenen schlummern. Soll noch hinzugefügt werden, daß Herder vor andern das Recht des geschichtlich Gewordenen verfocht? Wie Herder faßt Müller Geschichte als einen Organismus auf, dessen Entwicklungsgesetze der Verstand zwar erraten, aber nicht vorschreiben kann.

Und so scheint Müllers Einwand gegen Schiller ganz fehlzugreifen; und doch behält Müller recht, wenn er seine Betrachtungsweise scharf von Schiller scheidet. Schiller denkt nicht daran, dem modernen sentimentalischen Dichter irgendwelche Rechte zuzubilligen, die aus seiner Stammesart sich herleiten. Er nimmt die ganze Angelegenheit durchaus nur im Sinn des modernen Menschen überhaupt. Sogar F. Schlegel macht das zunächst nicht anders, wenn er nach Schiller für den modernen Dichter eintritt. Für Müller enthüllt sich die „moderne Individualität“ vor allem in den Zügen, die sie mit der engern Heimat verbinden, die ihnen vielmehr diese engere Heimat geschenkt hat. Müller meint das, wenn er gegen die unziemliche Gleichgültigkeit der Dichter und der Freunde der Poesie eifert, die sich um den gesellschaftlichen Zustand Deutschlands nicht kümmern. Im gesellschaftlichen Zustand offenbare sich am deutlichsten das geschichtlich Gewordene. Deshalb war ihm wichtig, an Hans Sachs die Beziehungen zur deutschen Gesellschaftsordnung seines Zeitalters stark zu betonen.

Schon indem Müller nicht wie Schiller allgemein und allgemeinmenschlich vom modernen Dichter, sondern vom deutschen Dichter spricht, sondert er sich von Schiller. Die Frühromantik erwog deutsches Wesen gegen 1800 immer bewußter. Das „Athenäum“ erweist es. Wackenroder und Tieck regen das an. Aber hier sei nicht Altbekanntes breitgetreten, auch nicht abermals angegeben, wie sich in der „Europa“ diese Richtung vertieft und verstärkt. Und so durfte mit Fug und Recht für F. Schlegel die Stellung, die gegen die idealistisch selbstgenügsame Haltung der deutschen kritischen Revolution von Müllers Vorlesungen behauptet wird, wie etwas ihm selbst durchaus Geläufiges und Selbstverständliches gelten, durfte er zu erkennen geben, daß er selbst diese Stellung schon gewonnen habe: „Es ist ein Anblick, der zum Teil mit Staunen, zum Teil mit Wehmut erfüllt, wenn man die von drohenden Anzeichen schwangre, ruinenvolle Geschichte des letzten Jahrhunderts gegenwärtig hat, und nun die ersten Geister der Deutschen, fast ohne Ausnahme, seit mehr als fünfzig Jahren einzig und allein in eine bloß ästhetische Ansicht der Dinge so ganz verloren, fast alle nur

mit sich beschäftigt sieht, bis endlich jeder ernste Gedanke an Gott und Vaterland, jede Erinnerung des alten Ruhms und mit ihnen der Geist der Stärke und Treue meist bis auf die letzte Spur erloschen war.“ So heißt es in der Besprechung der Vorlesungen Müllers (S. 419). Es geschieht ausdrücklich in voller Anerkennung der Arbeit, die für „größte Entfaltung des vaterländischen Geistes“ von Müller geleistet worden war. Aber auch mit merklicher Betonung der Tatsache, daß Schlegel in dieser Arbeit Müllers nur wiederfand, was er selbst erstrebte, daß er mithin sich durch Müllers Angriff auf die kritische Revolution nicht getroffen zu fühlen brauchte.

Vielleicht verallgemeinerte Schlegel in den angeführten Worten die Meinung Müllers. Vielleicht nahm er das Ganze von noch höherer Warte, getreu der Überzeugung, die er schon in der „Europa“ vertreten hatte. Dann bliebe Müllers Stärke das Beharren auf einem gesellschaftswissenschaftlichen Standpunkt, bliebe es das feste Band, das in Müllers Schauweise mit dem Staat die Kunst verknüpft. Von ihr aus ergab sich der Weg, der zu der „Hermannschlacht“ und besonders zu dem „Homburg“ Kleists hinleitete; auch F. Schlegel hätte Kleist diesen Weg nicht gleich unzweideutig gewiesen.

Wesentlich aber sind F. Schlegel und Müller miteinander einig in ihrem Wunsch, Dichtung nicht losgelöst vom Leben und vor allem vom Leben des Volks zu betrachten, im Kritiker also den Vermittler zwischen dem Leben eines Volks und seiner Dichtung zu erblicken. Allerdings möchte F. Schlegel gerade in diesem Zusammenhang nicht den Ausdruck „vermittelnde“, sondern den andern „philosophische Kritik“ gebrauchen. Philosophische Kritik sei, sagt Schlegel (S. 410), darum das verbindende Glied zwischen dem Leben und der literarischen Welt, „weil sie der gemeinschaftliche, zwar nicht das Ganze beherrschende, aber doch mehrere Glieder zugleich belebende, hie und da lenkende Geist der Bildung in derselben ist“. Und so könnte auch Schlegel diese philosophische wie Müller die vermittelnde Kritik eine deutsche nennen, da bis jetzt bei keinem andern Volk eine solche vorhanden war. Nach ihrer Idee werde bei uns wenigstens mit Erfolg gestrebt, „wenn anders die Anfänge derselben schon das Lob verdienen, welches Hr. A. Müller ihnen erteilt“.

Indes nimmt nach Schlegels Ansicht Müller den Begriff der literarischen Vermittlung manchmal in einem Sinn, der besser für Frankreich als für Deutschland taugt. Frankreich sei durch seine geographische Lage und durch seine politischen Verhältnisse vor allem berufen, der Mittelpunkt eines Gedankenverkehrs zu sein und zu werden, der das

allgemein Brauchbarste der Gegenwart wählend und anwendend in schnellen Umlauf setzt. Schlegel möchte den Unterschied deutscher von französischer vermittelnder Kritik mit dem Satz bezeichnen: „Nicht in der Mitte, noch auf der Oberfläche ist die Sphäre des deutschen Geistes, sondern die Tiefe ist seine eigentliche Region, in der von jeher er herrscht und alle andern siegreich zu übertreffen vermag.“ Erlebnisse, die in Frankreich Schlegel hatte, tönen da nach; und nur weil Schlegel hier etwas sagt, das sich ihm enttäuschend und bedrückend in Paris ergeben hatte, gewinnt der Satz Gewicht und wirkt nicht wie Wiederholung eines Gemeinplatzes, der die Gefahren einer einseitigen „Tiefe“ verkennet.

2. Friedrich Schlegels kritische Grundsätze

Gegen Müllers vermittelnde Kritik hat Schlegel aber noch ein wesentliches Bedenken vorzubringen. Er bekämpft sie, soweit sie zugleich eine versöhnende Kritik sein will. Müller nehme das „zum Teil in einem ganz allgemeinen, beinahe mystischen Sinne, wo wohl nichts anders darunter verstanden werden kann, als die völlige und gänzliche Auflösung aller Gegensätze in Einheit und Frieden“. Der Dichtung wie den Künsten überhaupt möchte Schlegel zugestehen, daß sie alles in Harmonie verschmelzen. Kritik aber würde mit der Poesie eins und hätte alles Sondern und Unterscheiden aufgegeben, wenn sie gleiches erstrebt.

Schlegel entscheidet: „Die philosophische Kritik ist an sich weder polemisch noch irenisch, sondern sie ist beides zugleich, das eine oder das andre, so wie das Bedürfnis der Kunst und der Zeit es fordert, und die Beschaffenheit der Gegenstände es mit sich bringt.“ Höchstens ließe sich behaupten, daß das versöhnende Element zuletzt die Oberhand behalten müsse; aus lauter Friede und Einigkeit eine Kritik zusammenzusetzen, sei indes ebenso vergeblich, wie durch vernünftige Diskurse etwas produzieren zu wollen. Solchen Ansichten liege nichts anderes zugrunde als der Satz, die Vorsehung lenke doch alles zum besten, wie verkehrt es auch die einzelnen anfangen mögen. Oder der noch einfachere, daß alles eben kommen mußte, wie es kam, daß alles, was ist, ist.

Schlegel berührt da etwas flüchtig ein Fragengebiet, das ihm von früh an Sorgen gemacht hatte und das er nicht bezwungen hat. Der Einwand, den er hier gegen Müller erhebt, findet sich schon, und zwar fast wörtlich gleich, in der Besprechung der 7. und 8. Sammlung von

Herders „Briefen zur Beförderung der Humanität“, die 1796 in Reichardts Zeitschrift „Deutschland“ erschien. Hier heißt es zuletzt (bei Minor 2, 48): „Die Methode..., jede Blume der Kunst, ohne Würdigung, nur nach Ort, Zeit und Art zu betrachten, würde am Ende auf kein anderes Resultat führen, als daß alles sein müßte, was es ist und war.“

(J. Minor meinte später — in der Ausgabe der Berliner Vorlesungen Wilhelm Schlegels 3, S. XX Anm. 1 — den Verfasser der Besprechung nicht in Friedrich, sondern in Wilhelm suchen zu müssen. Doch Josef Körner stellt in den „Briefen von und an August Wilhelm Schlegel“ 2, 14. 16 fest, daß Wilhelm nur eine Besprechung Mansos in der Zeitschrift „Deutschland“ veröffentlicht hat.)

Schon Haym (Die romantische Schule, 5. Auflage S. 246) weist von dieser Stelle auf ein ihr entgegengesetztes Bekenntnis Schlegels hin, das bald darauf — wie Haym es nennt — durchaus „herderisiert“. Es steht in dem Aufsatz von Wielands „Altischem Museum“ (1797), der das „Kunsturteil des Dionysius über den Sokrates“ verdeutschte, und zwar in der „Nachschrift des Übersetzers“ (Minor 1, 197): Der „geschichtsforschende Kunstfreund“ bewundere ein Kunstwerk, „welches von ursprünglichem Geist beseelt, alles ist, was es in seinem Zeitalter, unter den Umständen, an seiner Stelle sein konnte und sollte“. Schlegel fügt hinzu, nichts vermöge wohl in allen Kunstarten den Sinn so sehr zu wecken und zu schärfen, als wenn man den allmählichen Fortschritten der Kunst mit gesammelter Betrachtung folgt und bei jedem einzelnen dieser Fortschritte mit Achtung und Liebe verweilt.

Zweierlei wird hier gefordert: Auf der einen Seite geschichtlich gemeintes Verstehen der Kunst von einst; auf der andern Seite ein Schaffen des Künstlers, das sich auf solches Verstehen stützt. Kritik also oder vielmehr Ästhetik, die aus der Einfühlung in Vergangenes nicht nur beste Kraft, auch die Fähigkeit holt, Kunst aufzubauen.

Lessing vertritt noch nicht solche Ansprüche. Dem Deutschen wurden sie erst durch Herder geläufig. Lessing meinte es noch nicht anders als seine Vorläufer aus ältester und neuerer Zeit. Ihm ging es zuerst um Werten und dann erst um Verstehen. Was seinem Wertmaßstab genügte, suchte er freilich immer besser zu verstehen. Seine Kenntnis der Geschichte der Kunst stellte er in den Dienst rechten Gebrauchs seiner Wertmaßstäbe. Aber diese Wertmaßstäbe entstammten nicht einer Einfühlung in die Vergangenheit. Sie leiteten sich aus Verstandeserwägungen ab. So entwickelte sich seine Ansicht von Tragik, zunächst im Briefaustausch mit Nicolai und mit Mendelssohn. Auf ihr

ruht, was später — vor allem im 17. Literaturbrief und in der „Hamburgischen Dramaturgie“ — über Tragödie gesagt wird. (Verwiesen sei auf meine Darlegung „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“ S. 232 ff.)

Lessing stützte sich auf Aristoteles. Gewiß entnahm Aristoteles die Kennzeichen, die er dem Drama zuschrieb, nicht nur Gedankenerwägungen, auch der ihm vorliegenden Bühnenkunst der Griechen. Doch dies Zweite hat mit Einfühlung in geschichtliche Tatsachen der Kunst nichts zu tun. Für ihn bestand keinerlei Dramatik außer der griechischen. Im Gebiet der griechischen Dramatik hielt er Umschau und schied aus, was seinem Verstand und seinem Gefühl entsprach, als das Wesentliche der Tragödie wie der Komödie. Er hatte sich ein Bild eigentlicher Tragödie und eigentlicher Komödie zurechtgelegt. Dies Bild suchte er vor dem Verstand zu rechtfertigen. Und es wurde ihm zum Maßstab seines Urteils, soweit er zustimmte und soweit er ablehnte. Hat er doch nicht nur anzuerkennen, auch zu tadeln. Und alles geschah im Dienst künftiger dramatischer Kunst, leistete diesen Dienst auch bis ins 19. Jahrhundert. Es sorgte unmittelbar für das Leben und hatte keinen Anlaß, das Verstehen der Geschichte der Dramatik zu ermöglichen. Dachte Aristoteles doch nicht daran, zu allem ja zu sagen, was er im Bereich der griechischen Dramen antraf.

Seine Nachfolger bis auf Lessing und sogar bis Schiller hielten es nicht viel anders, trotz dem immer mächtigeren Zuwachs an vielfach gestalteter, im Wesen der verschiedenen Völker wurzelnder Dramatik. Immer schwebt als Ziel vor, eigentliche Kunst des Dramas zu bestimmen und sie von verfälschter zu scheiden. Oder aber im weitern Sinn überhaupt eigentliche Kunst von irregeführter zu trennen. Voraussetzung bleibt ein fester Maßstab, der gewonnen sein muß, ehe an ein Werturteil herangegangen werden kann. Das hindert nicht, Rettungen durchzuführen, die den Anschein wecken könnten, sie wollten nur geschichtlich verstehen. Lessing rettet Shakespeare nicht, weil er ihn als geschichtliche Erscheinung besser zu sehen meint als andere. Er leitet ihn nicht von Bedingungen ab, die von Shakespeares Zeit vorgeschrieben wurden. (Das tat Herder.) Er will nur nachweisen, daß Shakespeare dem richtigen Maßstab besser entspricht als seine Gegenspieler, zu deren Gunsten man Shakespeare verdamnte. Den Maßstab für rechte Bewertung der Tragödie holt Lessing aus Aristoteles' „Poetik“. Die Franzosen hatten das auch getan; aber Lessing wies ihnen nach, daß sie Aristoteles umgedeutet hätten. Er hielt sich genauer an die Worte des Aristoteles. Und so konnte er zu dem Schluß kommen,

Shakespeare entspreche den Anforderungen des Aristoteles besser als Corneille, sei mit Sophokles näher verwandt.

Dies vielbestrittene Paradoxon Lessings beweist am unwiderleglichsten, wie wenig er an sogenanntes geschichtliches Verstehen dachte. Für Lessing besteht ein Höchstmaß eigentlicher Dramatik; er stützt sein Urteil über Shakespeare auf den Beweis, daß Shakespeare diesem Höchstmaß besser genüge als Corneille.

Eher meldet sich eine mehr oder minder geschichtlich gedachte Wertung an, wenn Lessing für Shakespeare ins Feld führt, er sei dem Deutschen innerlich verwandter als die Franzosen. Schon Johann Elias Schlegel machte gleiches geltend. Da erscheint plötzlich Rücksicht auf Tatsachen, die nicht allgemeinmenschlich sind, sondern in der Stammeszugehörigkeit des Dichters wurzeln. Lessing gesteht zu, daß ein Volk den einen ausländischen Dichter besser begreifen, dem andern verständnisloser gegenüberstehen kann. Sonderbedingungen künstlerischer Leistung gelangen zu ihrem Recht, Sonderbedingungen, die durch das Wesen eines Volks bestimmt werden. Das nähert sich geschichtlicher Betrachtung und Wertung. Es beschränkt die Ansicht von einem alleinseligmachenden Kanon der Kunst.

Ebenso ist Schillers Scheidung der naiven und der sentimentalischen Dichter ein Zugeständnis an geschichtliches Begreifen. Die Scheidung widerstreitet gleichfalls der Annahme, es gebe ein einziges Höchstes der Kunst. Schiller erkennt zwei Pole der Höchstleistung an. Seine zweipolige Wertungsweise will den Alten und den Modernen ihr Recht lassen. Er meint die einen wie die andern besser zu verstehen, wenn er nachweist, wie verschieden ihr Verhältnis zum Leben sei. Die Alten sind nach Schiller *naiv*, die Modernen sind *sentimentalisch*. Jene sind noch Natur, diese sind es nicht mehr, möchten dafür desto eifriger naturhaft sein. Dort sicherer Besitz der Naturnähe, hier Sehnsucht nach ihr. Wie geschichtlich Schiller sieht, wird durch sein Bemühen bestätigt, das Werden der sentimentalischen Weltanschauung zu verfolgen. Schon hat sich rings um Schiller solches Ergründen der Bedingungen entfaltet, die in der Geschichte der Welt fußen. Dennoch hält er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ wie auch sonst, wie besonders in seinen Äußerungen über Tragödie an vorbestimmten Maßstäben des Werturteils fest. Wie für Lessing gilt auch für ihn ein Kanon echter Dramatik. Die einzelnen sentimentalischen Dichter sind ihm gleichfalls durch die Zugehörigkeit zum Typus des Sentimentalischen nicht schlechthin gerechtfertigt; auch sie wertet er nach festen Maßstäben, die er vorher gewonnen hatte.

Mit der letzten großen Abhandlung Schillers setzte sich Herder im 7. und 8. Band der „Briefe zur Beförderung der Humanität“ auseinander. Er hatte viel einzuwenden. Seinem Wesen widersprach es, die Dichtung der abendländischen Welt in zwei große Gruppen zu sondern. Ihm war das Vergewaltigung eines reichen und vielgestaltigen Lebens. Doch eben weil auch Schiller in seine Abhandlung etwas von Herders geschichtlicher Betrachtungsweise übernommen hatte, blieb für Herder nur übrig, Schillers Andeutungen aus der Fülle seines eigenen Wissens zu ergänzen oder zu berichtigen, nicht aber Standpunkt gegen Standpunkt auszuspielen. Wie auch oft in der Auseinandersetzung mit Lessing konnte Herder nur beweisen, daß er feiner zu scheiden, tiefer das Einzelne zu erfassen verstand. Ganz besonders aber glückte ihm auch hier nicht, der Ansicht vollen Erfolg zu schaffen, die von F. Schlegel in der Besprechung der beiden Bände der Humanitätsbriefe bekämpft wurde.

Herder wollte Dichtung wie alle Kunst aus ihrer Geschichte verstehen, er brachte Außerordentliches mit, diese Aufgabe zu lösen. Aber er begnügte sich niemals mit ihrer Lösung. Wohl spielte er gegen die paradoxe Verknüpfung Shakespeares mit antiker Tragik und mit antiker Lehre vom Drama den Versuch aus, Shakespeares Kunst, nach ihrem Geistesverhalten wie nach ihrem Formen, aus den Zeitbedingungen abzuleiten. Doch indem er diesen Nachweis immer wieder durchdachte und neuformte, kam ihm sein Bedürfnis in den Weg, das Typische der einzelnen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst zu bestimmen. Auch ihm schwebte nicht so sehr ein Kanon des Eigentlichen vor als vielmehr die Ansicht, daß es einen wesenhaften Unterschied von Malerei und Plastik gebe, daß anderseits auch Tragödie, mochten ihre einzelnen Vertreter dank den Bedingungen ihrer Umwelt noch so verschiedene Wege gehen, doch irgendwie um einen festen Pol kreisen müsse. Und so gipfelte der Nachweis, daß Shakespeares Drama vermöge seiner Zeit- und Ortbedingtheit sich völlig von dem Drama der Antike scheide, in dem überraschenden Zugeständnis, Shakespeare sei trotzdem ein Bruder des Sophokles. Wie hier neben geschichtliche Einfühlung ein ihr widersprechendes Arbeiten mit den Grenzen der Dichtungsgattungen tritt, so gelangte Herder auch später nie zu reiner Lösung der schweren Aufgabe, ohne Hilfe von Wertmaßstäben zu bestimmen, welche Erscheinungen der Kunst geschichtlichen Verstehens würdig sind, welche nicht. Er verharrte bei wechselseitigen Zugeständnissen oder legte vielmehr bald mehr Gewicht auf einen Wertmaßstab, der sich auf den wahren Typus einer Kunstgattung stützte, bald auf

Erfühlen geschichtlich bedingter Sonderheit. Traf er in Schillers letzter Abhandlung auf betontes Wertes, so kämpfte er für Verstehen des Individuellen als des geschichtlich Gegebenen. Umgekehrt zog er der Plastik so enge Grenzen, daß alles mehr oder minder Barockhafte entwertet wurde. Nicht einmal Zweipoligkeit der Kunst gab er dann zu, überließ vielmehr Schiller und der Romantik die Anbahnung zweipoliger Kunstschau.

Letzten Endes aber wollte er nicht weniger als Lessing oder Schiller und als fast alle, die seit Aristoteles sich über Kunst geäußert hatten, auf das Werden der Kunst einwirken. Während wichtigste grundsätzliche Fragen wie die nach der Möglichkeit geschichtlichen Wertes noch ungelöst waren, schied er ungehemmt innerhalb der Kunst, die um ihn entstand, zwischen richtig und falsch, zwischen gut und schlecht, behandelte Dichtungen Goethes und Schillers, als hätte er immer noch nur Gebilde der kurzvergangenen Zeit vor sich, in der man sich emsig mühte, den Ehrennamen eines deutschen Horaz oder einer deutschen Sappho zu erringen.

Die neue, sicherlich gewinnreiche Lehre vom geschichtlichen Verstehen der Kunst, vor allem der Kunst aus vergangener Zeit, wurde durch Herder auf Abwege geführt, die noch viel spätern Zeiten verhängnisvoll sich erwiesen. Daß auch F. Schlegel zu reinlicher Lösung nicht gelangte, war schon zu sagen. Ihm wie seinen nächsten Genossen widerfuhr oft, auch nur ein Kompromiß zwischen festen Wertmaßstäben und geschichtlichem Begreifen zu bieten, dann aber auf Grund solchen Kompromisses auf die kommende deutsche Dichtung einwirken zu wollen. Die achte der Habilitationsthesen F. Schlegels lautete: „Non critice sed historice est philosophandum“ (Vgl. Erich Schmidts „Caroline“ 2, 585). Was er gegen das Wertes oder vielmehr Nichtwertes der vermittelnden Kritik A. Müllers sagt, weckt den Anschein, er habe sich inzwischen eines andern besonnen; es steht in starkem Gegensatz zur „Nachschrift“ der Verdeutschung des „Kunsturteils des Dionysios über den Isokrates“. Noch auffälliger ist, daß er sich in der Besprechung der „Vorlesungen“ Müllers nicht auf seine eigene, nur wenig ältere ausführliche Erörterung des Begriffs „Kritik“ bezieht.

Sie findet sich in den Einleitungen zum ersten und zweiten Band der Auswahl „Lessings Gedanken und Meinungen, aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert“, die von Schlegel 1804 vorgelegt wurde. „Vom Wesen der Kritik“ ist die „Allgemeine Einleitung“ zum ersten Band überschrieben (S. 19–41); den zweiten Band eröffnet eine Studie „Vom kombinatorischen Geist“ (S. 3–19).

(Diese Einleitungen bereiten sich natürlich in ältern Äußerungen Schlegels vor. Sie sind dennoch als Ganzes für den Kenner Schlegels überraschend neu. Um so weniger sei hier der Eindruck dieses bisher wenig erforschten Ganzen gestört durch den Einzelnachweis verwandter früherer Bemerkungen Schlegels, vollends damals noch ungedruckter, wie sie in dem Notizheft „Philosophie der Philologie“ sich finden, das 1928 im „Logos“ 17, 1 ff. von Josef Körner veröffentlicht wurde.)

Schlegel möchte alles, was Lessing getan, gebildet, versucht und gewollt hat, unter dem Begriff der Kritik zusammenfassen. (Wieweit diese Ansicht übersteigert, was in Schlegels Aufsatz von 1797 „Über Lessing“ vertreten wird, sei auch nicht erörtert.) Schon weil dergestalt der Kritik ein vielumfassendes Gebiet zugewiesen wird, möchte Schlegel den Begriff der Kritik genauer bestimmen. Diesmal geht er geschichtlich vor und berichtet den Werdegang der Kritik.

Die Griechen hatten zwei Aufgaben zu lösen: Auswahl der klassischen Schriftsteller, das Ganze der griechischen Poesie und Literatur in eine deutliche Ordnung zu stellen, dann Behandlung der verschiedenen Lesarten. Ihr Grundsatz war richtig, nicht das Fehlerfreie, „meistens nur das, was keine Kraft hat zum Ausschweifen“, für vortrefflich, für gebildet und ewiger Nachbildung würdig zu halten, sondern was in seiner Gattung als das Erste, Höchste oder Letzte am kräftigsten angelegt oder am kunstreichsten vollendet war, mochte es übrigens dem beschränkten Sinn noch so viel Anstoß geben. Methode ihres Studiums aber war ein unaufhörliches, stets von neuem wiederholtes Lesen der klassischen Schriften. „Nur so können reife Resultate entstehen und ein Kunstgefühl, und ein Kunsturteil, welches allein durch das Verständnis des Ganzen der Kunst und der Bildung selbst möglich ist.“

Bloß der letzte Satz wagt sich an die Kernfrage heran. Ebenso die Feststellung, das Kunstgefühl sei bei den Griechen sehr allgemein gewesen, und die Kritiker hätten meistens nur die vorgefundenen Urteile zu bestätigen und zu erklären gehabt. Streit oder Verschiedenheit des Urteils konnte nur über geringere Bestimmungen stattfinden. In dem geschlossenen Ganzen der griechischen Poesie war es nicht schwer, die Stelle für das Einzelne zu entdecken. Umgekehrt habe die Buchdruckerkunst durch eine ungeheure Masse ganz schlechter und schlechthin untauglicher Schriften den natürlichen Sinn der Modernen verschwemmt, erdrückt, verwirrt und misleitet.

Schon die Römer näherten sich dem modernen Verhalten zur Poesie. Indem sie die Kritik von den Griechen übernahmen und sie ihnen

nachformten, schufen sie eine Kluft zwischen gelehrtem und ungelehrtem Gefühl. Vollends rührte die Frage, wieweit das Griechische nachzubilden oder auch das Einheimische beizubehalten sei, an die Grundsätze der Literatur selbst.

Angeichts des Schicksals der „romantischen“ Poesie (hier zunächst der Dichtung des Mittelalters) muß Schlegel feststellen, daß — im Gegensatz zur griechischen Dichtung — der reichste Schatz von Poesie dem Untergang ausgeliefert sei, wenn er nicht durch nachfolgende „Kritik“ geschützt wird. „Aus Mangel an gründlicher Gelehrsamkeit und Kritik haben wir Neuern und besonders wir Deutschen, unsre Poesie und mit ihr die alte der Nation angemessene Denkart verloren.“ Als dann Gelehrte die Kritik wiederzugewinnen suchten, war ihnen die poetische Anschauung gänzlich verloren gegangen. Wohl suchte man die allgemeinen Begriffe von Schönheit und Kunst wieder anzuwenden, zum Teil gestützt auf Schriften der Alten, die „als Tradition wirkend einen dunkeln Glauben und allerlei Versuche der Anwendung erregen“ konnten. Aber sofort enthüllte sich ein voller Mangel an Kunstsinne. Man blieb bei Einzelheiten stehen, während doch erste Bedingung alles Verständnisses die Anschauung des Ganzen sei. So las man die Dichter nur auf solche Stellen hin, die man poetische Gemälde nannte.

Lessings erste Schritte unterscheiden sich für Schlegel nur durch größere Strenge von den Bräuchen seines Zeitalters. Zu diesen zählt Schlegel die zergliedernde Psychologie der Schule Wolffs. Sie erweise, wie fremd den Menschen die Poesie geworden war. „Das Kunstgefühl war ihnen ein Phänomen, das sie vor allen Dingen zu begreifen und zu erklären wünschten; wodurch aber weder das Verständnis der Kunst eröffnet, noch auch der Dichter selbst gefördert wird.“ Eine Überzeugung der Frühromantik, die in Schellings „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“ von 1803 (in der sechsten) besonders glücklich sich äußert, kommt auch hier zur Geltung. Sie ist uns heute wieder sehr verständlich und wertvoll geworden. Schlegel deutet noch an, wieweit seit Kant auch auf diesem Weg ein Fortschritt sich zeige. Er entwickelt Möglichkeiten neuer Fragestellung der Psychologie des Dichters. Allein er beharrt dennoch bei der Ansicht, dem Dichter werde auch durch solche künftige Psychologie nicht geholfen; sie könne seine Natur nicht verändern. „Kunstbildung wenigstens würde nicht dadurch entstehen, und für die Kritik würde dies Bestreben verloren sein.“ Wie recht hat Schlegel behalten.

Als Ruhmestitel Lessings erscheint für Schlegel, daß er von psycho-

logischen Erklärungen zur Scheidung der Kunstgattungen weiterging. Nur solches Scheiden vermöge die alte verlorene Kritik wiederherzustellen. War doch bei den Alten der Unterschied der Gattungen jedem aus der Anschauung deutlich. In dem größern Ganzen der Dichtung aller alten und neuen Völker seien der Gattungen zu viele und diese zu mannigfaltig modifiziert. Das bloße Gefühl reiche nicht hin, ohne einen ganz bestimmten Begriff. Jedes Werk aber müsse in seiner Art und Gattung vortrefflich sein, wenn es nicht ein wesenloses Allgemeinding werden soll. Nur Conderung der Gattungen führe zu geschichtlicher Konstruktion des Ganzen der Kunst und der Dichtkunst.

Überraschen mag das kraftvolle, vielen unerwartete Eintreten für Conderung der Gattungen. Ist nicht deutscher Romantik das Gegenteil eingeboren? In der Zeit seiner Fragmente nahm Schlegel das Vermischen der Gattungen unbedingt für alle romantische Dichtung in Anspruch.

Vor Jahren erörterte ich die Stellung der beiden Schlegel zu der Frage nach den Grenzen der Kunstgattungen (Euphorion 12, 204 ff.). In der Zeit seiner „revolutionären Objektivitätswut“, die ihn zu voller Parteinahme für die Antike zwang, trat F. Schlegel für scharfe Grenz-scheidung ein. Das Lyceumfragment 60 und das Athenäumfragment 116 kämpften umgekehrt für Vermischung der Gattungen. Sie tun es, weil Schlegel inzwischen zum Anwalt der romantischen Poesie geworden ist, und weil er in ihr — in der Dichtung alter romantischer Zeit — solche Vermischung beobachtet. Ebenso vertritt W. Schlegel, wo er in den Berliner Vorlesungen von antiker Kunst spricht, die Scheidung, wo er von romantischer zu reden hat, die Vermischung der Gattungen.

Liegt indes solcher Unterschied auch vor, wenn F. Schlegel um der sorgsamsten Feststellung der Grenzen willen Lessing lobt? Tatsächlich entdeckt er die rechte Haltung. Immer noch ist er sich bewußt, daß die klare Trennung der Gattungen nur in der Antike besteht und in neuerer Zeit aufgegeben wird. Doch nun weiß er auch, daß rechtes Verständnis für den Sinn romantischer Mischungen nur zu erzielen ist, wenn die Kritik die Grenzen zu ziehen weiß. Nur dann vermag sie kunstvolle Mischung von der Gestaltung „wesenloser Allgemeindinge“ zu trennen.

Das zielt unmittelbar auf rechtes Werken. Oder, wie Schlegel es alsbald nennt, auf „Absonderung des Unechten“. Auch sie ist ihm ein Wesenszug Lessings. Im weitesten Umfang diene solchem Zweck die Polemik Lessings. Nur freilich begnügt sich Schlegel an dieser wich-

tigsten Stelle mit wenigen Sätzen. So kommt es nicht zu einer befriedigenden Lösung der Kernaufgabe. Das spürt er selbst; und so möchte er am Schluß der Einleitung zum ersten Band „wenigstens andeuten, wie man sich den Begriff der Kritik noch genauer und wissenschaftlicher zu bestimmen habe“. Er nennt sie ein Mittelglied der Historie und der Philosophie. Philosophische Läuterung und Prüfung der Geschichte und Überlieferung sei unstreitig Kritik; auch jede geschichtliche Ansicht der Philosophie sei das. Nicht leicht sei es, die Entstehung auch nur eines Gedankensystems und die Bildungsgeschichte auch nur eines Geistes richtig zu fassen, das Denken eines andern bis in die feinere Eigentümlichkeit seines Ganzen nachzukonstruieren, wahrzunehmen und zu charakterisieren. In der Philosophie sei das zur Zeit schwerer als im Gebiet der Dichtung. Ein Geist aber werde nur dann verstanden, wenn man den Gang und den Gliederbau nachkonstruieren kann. Das aber sei eigentliches Geschäft und inneres Wesen der Kritik. Charakteristik als höchste Aufgabe der Kritik und innigste Vermählung der Historie und der Philosophie fasse entweder die gediegenen Ergebnisse einer geschichtlichen Masse in einen Begriff zusammen; oder aber sie konstruiere ihn in seinem Werden und gebe mit dem Begriff zugleich seine innere Geschichte.

In der Einleitung zum zweiten Band erweitert indes Schlegel die Grenzen der Kritik, schenkt ihr eine Aufgabe, die wesentlich über Charakteristik hinausgeht. Ist Kritik ihm als Charakteristik nur Kommentar einer schon vorhandenen, vollendeten, verblühten, so wird sie ihm jetzt zum Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzu- fangenden Literatur. Er formt das oft angeführte Wort „produzierende“ Kritik. Sie habe die Literatur in ihrem ganzen Umfang zu konstituieren und zu organisieren. Zuerst hat solche Kritik als Polemik für das Bessere Raum zu schaffen. Dann habe sie Anschauung und Anordnung des Ganzen, das hervorgebracht und zu dem gewirkt werden soll, zu bieten. Von der Antike lasse sich das nicht übernehmen, da die äußern Verhältnisse sich ganz geändert hätten. Notwendig sei eine eigene Wissenschaft, um Einheit und Verschiedenheit aller höheren Wissenschaften und Künste und alle ihre gegenseitigen Verhältnisse von Grund aus zu bestimmen. Das Wort „Enzyklopädie“ taucht, ein Lieblingsbegriff der Gedankenwerkstatt F. Schlegels wie Hardenbergs, wieder auf. Ihr erstehet die Aufgabe, Literatur als ein großes, durchaus zusammenhängendes und gleich organisiertes Ganzes zu wecken. Schlegel gesteht zu, vergebliches Beginnen wäre, positive Kraft, wo sie nicht da ist, hervorbringen zu wollen. „Aber erwecken, erregen, nähren kann

man allerdings das Genie, ebensowohl wie man ihm den Weg zu seinem Ziele, durch eine richtige Vorzeichnung dieses Weges und durch Hinwegräumung des Falschen erleichtern kann." Lessing ist für Schlegel Erfüllung solcher Wünsche.

Manches, was in der Besprechung der Schrift A. Müllers nur angedeutet ist, entwickeln die Einleitungen einläßlicher. Entscheidendes für den Meinungsunterschied Schlegels und Müllers bringen sie indes nicht. Auch sie beweisen nur, daß Schlegel die Frage, wie Wertmaßstab mit geschichtlicher Erfüllung zu verbinden wäre, nicht eindeutig zu lösen wußte. An wesentlichster Stelle nimmt er sogar Wichtiges der Ansicht Müllers vorweg; so müßte gegen die Einleitungen eingewendet werden, was er selbst gegen Müller vorbringt.

Ich gehe vom Begriff der „produzierenden“ Kritik aus. Mag der Sinn, den dieses Wort in Schlegels Mund gewinnt, auch neu sein, ein seltsames Mißverständnis waltet dennoch in den Einleitungen. Schon oben war festzustellen, daß Kritik von Anfang an „produzierend“ gedacht war, nicht, wie Schlegel sagt, bloß als Kommentar einer schon vorhandenen, vollendeten, verblühten Literatur. Und daß Lessing einer der letzten in Deutschland ist, die durch ihre Kritik nicht auch geschichtliches Verstehen, sondern nur Weisung des rechten Wegs für Künstler erreichen wollen. Nicht nur Aristoteles, auch die Griechen nach ihm — etwa der von den Schlegel angeblich überschätzte Dionysios — zeigen, wie es gemacht worden ist, um zu zeigen, wie man es machen soll. Und ebenso die Römer, die von Schlegel etwas schnöde abgetan werden. Der Brief an die Pisonen will durch Kritik „produzierend“, will auf die Produktion wirken. Ganz so meinen es alle spätern Versuche, die in irgendeiner Sprache eine „ars poetica“ vortragen.

Sie alle lehren den Dichter dichten. Sie stützen sich auf die Überzeugung, feste Wertmaßstäbe seien logisch abzuleiten, seien nicht nur Gefühlsache, die aller begrifflichen Nachweise spottet. Gewiß meldet sich schon in der späten Antike eine entgegengesetzte Meinung an. Plotin spielt freilich nicht schlecht hin das Gefühl gegen den Wertmaßstab aus, der verstandesmäßig erwiesen wird. Er geht nur aus dem Rationalen ins Irrationale über, wenn er gegen die äußern Kennzeichen des Schönen eifert und die strengen Bedingungen beseitigt, die auf feste Maßverhältnisse und auf Farbenreiz hinausliefen. Maßverhältnisse und Farbenreiz lassen sich verstandesmäßig erfassen und erweisen, nicht aber die innern Bedingungen, die von Plotin dem Schönen vorgeschrieben werden. So ließe sich behaupten, das „endon eidos“, dessen Ausdruck der Ästhetiker Plotin an der schönen Erscheinung spüren will,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

schen Einheitlichkeit zu erweisen. Noch mehr: War einmal bestimmt, welche Stelle in diesem Organismus das Einzelne einnahm, so ergab sich auch ein Werturteil für das Große wie für das Kleine, für das Echte wie für das Unechte. Gestützt auf die Organismuslehre, war dann geschichtliche Erfassung dahin gelangt, wo bisher, wie etwas Unerseßbares, begrifflich, also verstandesmäßig abmessende Ästhetik sich befunden hatte.

Meint A. Müller etwas anderes? Gerade ihm, dem unentwegten Verfechter der Organismuslehre, schwebte gleiches vor. Er wendet sich nur von vornherein gegen Wertmaßstäbe oder vielmehr gegen grundsätzliche Entwertungen, ohne die im Anschluß an Lessing auch F. Schlegel nicht auszukommen meint, gegen einen vorbereitenden und den Nachweis der organischen Gliederung des Ganzen erleichternden Nachweis des „Unechten“. Deshalb kehrt sich F. Schlegel in seiner Besprechung Müllers gegen dessen Begriff vermittelnder Kritik, der zu dem Ergebnis führen müsse, alles, was sei, sei. Dennoch treffen beide überein in dem Wunsch, Dichtung in ihrer Gesamtheit als ein Ganzes zu fassen, dessen Einzelheiten schon durch ihre Eingliederung in das Ganze ihren größern oder geringern Wert zuerkannt bekämen.

So meinen es die oben angeführten Stellen aus Müllers Vorlesungen. In diesem Sinn empfiehlt Müller der Kritik, sich mit der Freiheit und Toleranz der Geschichte zu versöhnen. „Nicht bloß als Fehler des Individuums sind die Unvollkommenheiten menschlicher Werke zu betrachten, sondern auch als Glieder in der Bildungskette des Ganzen.“ (S. 67 f.) Vermittelnde Kritik wolle nicht bloß streiten, sondern im Streit selbst versöhnen.

Müllers vermittelnde Kritik verzichtet auf das Vermitteln zwischen absolut wertender Kritik und einem Werten der Kunst, das sich die Maßstäbe aus dem Ganzen der geschichtlichen Entwicklung der Kunst holt. Müllers Absichten verbieten der vermittelnden Kritik, in das Gebiet einer grundsätzlich wertenden Kritik hinüberzugreifen, wie F. Schlegel es tut.

Dem Ziel, das von Müller gewiesen wurde, strebte tatsächlich am Ende des Jahrhunderts die Literaturwissenschaft zu. Sie wollte wie er ein geschlossenes Ganzes aufzeigen, die Entwicklung dieses Ganzen in ihrer Einheitlichkeit nachweisen; sie wollte im Sinn des Organismusbegriffs darlegen, wie der kleinste Teil Bedeutung für das Ganze habe. Sie begnügte sich freilich meist mit dem bloßen Bewußtsein, daß ihr Gegenstand ein organisches Ganze sei, und verharrte bei Einzelheiten, überzeugt, daß diesen Einzelheiten eine feste Stelle innerhalb des Gan-

zen gebühre; das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen nachzuweisen, hielt sie nur selten für ihre eigentliche Pflicht. Sie verzichtete noch ausdrücklicher als Müller auf alle Hilfen, die von grundsätzlicher Erörterung ästhetischer Begriffe geboten werden können. Sie gefiel sich in kühler Ablehnung aller ästhetischen Systematik. Und so schwebte auch ihr eine Entwicklungsgeschichte der Dichtung vor, die sich nicht auf feste Wertbegriffe stützte, sondern den Wert oder Unwert, vielmehr den größern oder geringern Wert der einzelnen Erscheinung aus der Stelle erwies, die dem Einzelnen in dem großen Zusammenhang des Ganzen zukam. Das war mehr als bloßes Verstehenwollen. Allein mit überraschender Unfolgerichtigkeit fällt sie gern Werturteile, die um so mehr nur in einem persönlichen Gefühl wurzelten, weil ja alle allgemeinen und allgemeingültigen Grundsätze des Wertens ausgeschaltet blieben. Der aufsteigende Impressionismus kam solchen Neigungen entgegen.

So lief es auf dasselbe Ende hinaus wie das Verfahren der Schlegel. Ein Nebeneinander von Verstehenwollen und Werturteilen, die solchem Verstehenwollen widersprechen, ergab sich da wie dort. Nur daß die Schlegel sich auf ästhetische Grundsätze (etwa auch Lessings) berufen konnten, während die Spättern diese wie andere Grundsätze als etwas Überwundenes faßten.

Ob Müllers großer Voratz überhaupt sich durchführen läßt, ist vorläufig noch ungewiß. Ihm droht alle Gefahr, die für jede Bewertung des Organismusbegriffs in geschichtlicher Betrachtung (und nicht nur in ihr) besteht. Kunst- oder Dichtungsgeschichte erbaut, wenn sie nicht nur das große organische Ganze, auch die Bedeutung des Einzelnen für dieses Ganze erweisen und auf solche Weise zugleich Werturteile erzielen will, ein System, in dem jeder Teil den andern stützt und von dem andern gestützt wird. Wertkritik ruht dann in der immanenten Gesetzmäßigkeit des Ganzen. Die Stelle, die in dem Ganzen dem einzelnen Teil zukommt, entscheidet, ebenso wie der Körper des Menschen wertvollere und minderwertvollere Teile besitzt. Organismuslehre setzt in Natur und in Geist gleiche innere Gesetzmäßigkeit an. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts drängte sich in den Organismusgedanken fortschreitend mehr und mehr die Ansicht hinein, die Natur gebe dem Geist sein Gesetz, eine Natur, die ganz materialistisch gedacht war. Je positivistischer Literaturwissenschaft wurde, desto ungehemmter übertrug sie materialistische Naturbetrachtung auf Erfassung von Dichtung. Ihr lag daran, eine Haltung zu gewinnen, die ebenso voraussetzungslos wäre wie die der Naturwissenschaft des späten Jahr-

hundreds. Nicht auf überwundene oder angeblich überwundene alte Weltanschauung gestützt, sondern aus eigener Kraft frei in der Luft schwebend, sollte wie Natur- auch Literaturwissenschaft nur dem Gesetz sich unterwerfen, das ihr Gegenstand ihr gab. Aber bereitet sich das nicht schon bei Müller vor? Freilich noch nicht in dem materialistischen Sinn der Nachwelt. Schon im 18. Jahrhundert sah sich der Mensch derart auf sich selbst gestellt und von höhern Mächten unabhängig, daß es nahe lag, auch Wissenschaft von Stützen zu befreien, die wie überindividuelle Sägung gefaßt werden konnten. Müller macht mit solcher Auffassung Ernst; die Schlegel gingen noch nicht so weit, verharrten noch bei der Stellung, die am greifbarsten in den Einleitungen F. Schlegels zu seiner Auswahl aus Lessings Schrifttum sich kennzeichnet. Nochmals sei gesagt, daß Müller selbst seinen Voratz nicht immer ganz folgerichtig durchführen konnte.

Wilhelm Schlegel hatte mithin zugleich recht und unrecht, als er in seinen Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Literatur“ 1811 (2, 2, 11 Anm.) erklärte: Des „schicklichen Ausdrucks“ vermittelnde Kritik „hat sich, wo wir nicht irren, Hr. Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgibt, so ist dies, aufs gelindeste gesagt, ein Irrtum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller echten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen gut und schlecht ist freilich keine Vermittlung möglich.“ W. Schlegel nimmt diese Dinge doch aus zu ferner Höhe. (Die spätern Auflagen wiederholen die Anmerkung.)

3. Lehre vom Gegensatz

Müllers Gedanke, vermittelnde Kritik an die Stelle überkommener Scheidung des Wertlosen und des Wertvollen zu setzen, hat noch eine andere Unterlage. Schon war zu sagen, daß die Annahme, Dichtung wie alle Kunst sei zweipolig, erst nach Herder festere Form gewinnt, zumal bei den Schlegel. Sie führen weiter, was von Schiller versucht worden war, indem er die Gegensätze naiv und sentimentalisch oder plastisch und musikalisch als Polaritäten deutete, als zwei gleich wertvolle Möglichkeiten des Dichtens. Schillers Vorliebe für Antithesen hatte sich schon früher durchgesetzt. Das Begriffspaar Anmut und Würde bestätigt das. Ihm schwebte zugleich im strengen Sinn der

Polarität Verknüpfung der Gegensätze als höchstes Ziel vor. Ich wiederhole hier nicht, was ich in der Schrift „Goethes Allseitigkeit“ (besonders S. 13 f.) sage. Dialektisch sind diese Ansichten Schillers geordnet. Sie nehmen Hegel vorweg und führen wie Hegel Ansätze zur Dialektik fort, die bei Kant und bei Fichte sich antreffen lassen. Wesentlich denselben Weg beschreitet Müllers frühes Bruchstück einer geplanten systematischen Darlegung „Die Lehre vom Gegensatz“; nur das erste Buch „Der Gegensatz“ ist 1804 erschienen. Auf S. XV f. steht hier eine „Übersicht der drei Bücher der Lehre vom Gegensatz“, die erkennen läßt, was noch hinzukommen sollte. Ein Buch „Die Wissenschaft und der Staat“ und eines „Die Religion und die Kirche“ sollten bieten, was für den Begriff der vermittelnden Kritik sehr wichtig gewesen wäre. Das dritte Buch sollte unter anderem sich mit Schönheit, Kritik der Ästhetik, Weltgeschichte befassen. Wir entbehren das schmerzlich.

Nicht soll hier das Bruchstück ausführlich zergliedert werden. Bara sagt einiges über das Büchlein in der Schrift „Adam Müllers Philosophie, Ästhetik und Staatswissenschaft“ (S. 3 ff.). Er stellt fest, daß trotz allen Einwänden Müllers gegen Fichte die Schrift viel der „früheren Fassung“ der Wissenschaftslehre Fichtes danke. Dann erblickt Bara mit Recht in der Lehre vom Gegensatz den Schlüssel zu dem gesamten späteren Schaffen Müllers. Allerdings hätte Bara im Verlauf seiner Arbeit diese Behauptung eindringlicher nachweisen können.

Auch Theo Surányi-Ungers Werk „Philosophie in der Volkswirtschaftslehre“ (Jena 1926 2, 117 ff.), das eine dankenswerte knappe Inhaltsangabe von Müllers Erstlingschrift bietet, begnügt sich mit raschen Hinweisen auf das spätere Schrifttum Müllers.

Hauptsache ist mir jetzt, daß vermittelnde Kritik, wie sie in den „Vorlesungen“ vorgetragen wird, ebenso Einzelwertung der Gegensätze wie Verknüpfung der Gegensätze in einer höhern Einheit fordert.

Müller leitet seine Lehre vom Gegensatz aus dem Verhältnis von Objekt und Subjekt ab. „Objekt ist dasjenige, was dem Subjekt entgegensteht, und umgekehrt. Ein Subjekt also, dem kein Objekt entgegensteht, ist absolut nichts; denn von solchem Subjekt würde bloß behauptet, daß ihm der Gegenstand (das Objekt, das Entgegenstehende) nicht entgegenstehe, kurz, daß es nicht Subjekt sei, welches im Widerspruch ist.“ „Die absolute Identität von Objekt und Subjekt schließt die Behauptung des Entgegenstehens und des Nichtentgegenstehens beider in ein und demselben Verstande, also den vollständigsten Widerspruch ... in sich“ (S. 49). (Schon hier, S. 39 ff., dienen Redner

und Hörer als Beispiel; die Reden über Beredsamkeit führen den Gedanken näher aus.)

Das richtet sich gegen Sichte wie gegen alle Versuche, absolute Anschauungen a priori und absolute Prinzipien anzunehmen, „vom absoluten Wissen und reinen Ich bis auf den absoluten Urheber aller Dinge herab“. Mit andern Worten: Nur die Relation von Objekt und Subjekt erschließt den Weg zur Erkenntnis. Relativismus setzt sich dergestalt bei Müller wie später bei Hegel durch. Und so fallen für Müller die Dinge an sich, die objektive Wahrheit, die objektive Schönheit in nichts zusammen, mit allen ihren Verwandten.

„Die Kraft ist da und wirkt nur insofern, als ihr eine Gegenkraft entgegensteht, entgegengewirkt — eine Tätigkeit nur, insofern ihr Gegen-tätigkeit (Leiden) entgegensteht — das Ich ist nur etwas, insofern das Gegenich da ist.“ (S. 49 f.) Müller wagt den Ausdruck „Anti-gegensatz“, um das zu bezeichnen, was den Gegensatz zum Gegensatz macht. Er möchte sich den Antigegensatz unter dem Bild des Ent-gegenstellenden, der vereinigenden Einheit, versinnlichen, also der Syn-these.

An dem mathematischen Gegensatz des Positiven und des Negativen erläutert Müller seine Ansicht. Positives ohne Negatives ist ebenso unmöglich wie absolute Identität des Positiven und des Negativen. Wie genau das mit der Dialektik Hegels übereintrifft, erhärtet der Satz: „Beide, Positives und Negatives, sind darin verschieden, daß jedes einem andern, und darin gleich, daß jedes dem andern ent-gegensteht; nur durch dieses Gemeinschaftliche wird jenes Entgegen- stehen möglich; durch jenes Entgegenstehen allein dieses Gemeinschaft-liche“ (S. 57).

Ich verzichte darauf, die Alhuengalerie dieser Ansicht zu vervoll-ständigen, auf den Eusaner oder auf Jakob Böhme hinzuweisen. Wich-tiger ist mir, daß Müller sich schon in dieser Schrift vom Gegensatz mit Vorliebe auf Goethe und zwar auf dessen Dichtungen beruft. (Bara druckt S. 31 ff. viele dieser Äußerungen über Goethe ab.) Der ganze Abschnitt „Natur und Kunst“ huldigt der Polarität, die in Goethes Schaffen und Weltanschauung walitet. Er gipfelt in dem Satz: „Natur ist Antikunst; und Kunst ist Antinatur“ (S. 110). Die Ausdrucks-weise ist nichts weniger als glücklich. Den Unvorbereiteten könnte der Satz das volle Gegenteil dessen besagen, was er eigentlich meint. Nach Müllers Sprachgebrauch deutet er auf die Einheit, die zwischen Natur und Kunst hergestellt werden muß, auf die Synthese der Gegensätze. Natur hatte man gegen Kunst ausgespielt und so — auch in der Welt-

geschichte, in der Französischen Revolution — mehr vernichtet als aufgebaut. Goethe sah die Natur mit fühlendem Auge und hatte daher sie als ein eignes, großes Kunstwerk in der sehenden Hand. „Nur wer die Natur sieht, weiß die Kunst zu fühlen, und zu bilden; nur der sieht die Kunst, ihre größten und kleinsten Werke, der die Natur in ihren unbedeutendsten, wie in ihren Weltererscheinungen zusammenhängend empfindet.“ (S. 79) Und so ruft Müller: „Keine Priorität, keine Übermacht der Natur oder der Kunst! Wie Form und Stoff, wie Seele und Körper, wie Ich und Gegenich, stehn sie wirkend, sich vermählend, durch wechselseitiges Durchdringen zeugend und gebärend, einander entgegen.“

In immer neuen Wendungen und mit neuen Belegen weist Müller nach, wie sich in Goethes Schaffen Gegensätze herausstellen, die sich zugleich wieder zur Einheit verbinden. Auf dem Vermitteln der Gegensätze liegt der Ton. Schon die Schrift vom Gegensatz rechtfertigt Goethe durch den spätern Grundsatz der vermittelnden Kritik. Noch ist der Ausdruck nicht da; aber ihr Begriff schwebt schon vor und setzt sich durch, indem Goethe schon hier im Sinn vermittelnder Kritik gewertet wird.

Vermittelnde Kritik muß ja stets Gegensätze aufstellen, um Erscheinungen der Kunst zu erfassen. Sie ist grundsätzlich auf Zweipoligkeit gerichtet. Es ist nicht Zufall, daß Müller in den „Vorlesungen“ (S. 217) von der „weiblichen Natur der Tragödie“ und von dem „männlichen Wesen der Komödie“ spricht. Es ist auch nicht ein blendendes Paradoxon. Im Plan der Fortsetzung der Schrift vom Gegensatz sollte auch die Polarität Mann und Weib ergründet werden. Polaritäten begegnen auch sonst auf Schritt und Tritt in den „Vorlesungen“. So gleich zu Beginn der vierten Vorlesung (S. 63 ff.) der Gegensatz kritischer und geschichtlicher Betrachtung der Welt als Gegensatz der französischen und der englischen Kritik.

Auch die Aufstellung von Polaritäten ist nicht Müllers Erfindung. Er führt abermals nur aus, was andere, auch die Schlegel, angebahnt hatten. Fraglich kann bleiben, ob er dabei eine gleich glückliche Hand hatte wie sie. Ihre Gegensatzpaare von Kunstbegriffen setzten sich erfolgreicher durch, nicht nur der Gegensatz von klassisch und romantisch, auch der von plastisch und pittoresk. Neuere polare Betrachtungsweise zieht mehr Gewinn aus den Schriften der Schlegel. Allein grundsätzlich klärte er die Dinge und ihre Bedeutung besser. Er kam anderseits näher an Hegel heran und an dessen Verwertung der Dreieit Thesis, Antithesis und Synthesis als sie.

Er gewann auch tiefere Einblicke in ein Werden, das nicht mit vorbestimmten Maßstäben arbeitet, sondern die Teile eines Ganzen nach ihrer Bedeutung für das Ganze abschätzt. „Gut und schlecht erscheinen die einzelnen Dinge nur in ihrer Beziehung auf ein Ganzes, oder auf ein höchstes alle übrigen Güter umfassendes Gut“, sagt Müller in den „Vorlesungen“ (S. 68). Der Satz soll natürlich nicht nur für ästhetisches Werden gelten. Aber im ästhetischen Werden gibt er für Müller den Ausschlag. Hat er ihn bis ins letzte durchgesehen? F. Schlegel möchte er härten, daß es nicht der Fall war. Doch minder unbedenklich als die Schlegel mischte Müller ein Werden, das geschichtlich oder vielmehr im Sinn der Organismuslehre die Maßstäbe dem Erschauen eines Ganzen entnahm, mit Werturteilen, die aus andern Voraussetzungen stammen.

Müllers Lehre vom Gegensatz reiht sich den Versuchen des Zeitalters an, formale Logik zu überwinden und zu überholen. Der alte Satz des Widerspruchs gilt nur noch als Geschöpf des Verstands, unfähig, den Widerspruch zu erklären, der zum Wesen der Vernunft gehöre. Trotz allen Einwänden Müllers gegen Fichte baut auch Müller nur an einer Dialektik, die schon bei Fichte sich durchsetzt und endlich in Hegel ihre Höhe erreicht. Müller selbst beruft sich auf Schelling.

Die Schrift über den Gegensatz erklärt in diesem Zusammenhang: „Merkwürdiger und bestimmter findet sich... bei keinem philosophischen Schriftsteller eine... Hindeutung als bei Schelling, der irgendwo die Philosophie mit großer Bestimmtheit eine Geschichte des Selbstbewußtseins nennt“ (S. 14). Müller denkt wahrscheinlich an das „System des transzendentalen Idealismus“. Am Schlusse des Aufsatzes „Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses oder der Kategorien der Physik“ hatte Schelling jenes Werk ausdrücklich als „Geschichte des Selbstbewußtseins vom idealistischen Standpunkte“ angekündigt.

Zwei Jahre später las Schelling in Jena über die „Methode des akademischen Studiums“. Im nächsten Jahr, 1803, erschienen diese Vorlesungen zum erstenmal in Buchform. 1804 folgte Müllers Schrift vom Gegensatz. Müller kannte die Schrift von 1803 wohl noch nicht. Er hätte sich sonst sicherlich auf sie bezogen. Zumal die sechste der Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums wäre ihm willkommene Stütze gewesen. Sie ist ein kräftigster Vorstoß gegen formale Logik und gegen den Satz des Widerspruchs; leiht doch ausdrücklich Schelling hier von der Psychologie Waffen für solchen Kampf, allerdings mit betonten Vorbehalten. „Ohne dialektische Kunst

ist keine wissenschaftliche Philosophie!" So lautet vollends Schellings Kampfruf. „Was man insgemein Logik nennt“, ist für Schelling „eine ganz empirische Doktrin, welche die Gesetze des gemeinen Verstandes als absolute aufstellt“. Als Beleg erscheint der Satz des Widerspruchs, „daß von zwei kontradiktorisch entgegengesetzten Begriffen jedem Wesen nur einer zukomme“. Das habe in der Sphäre der Endlichkeit seine vollkommene Richtigkeit, „nicht aber in der Spekulation, die nur in der Gleichsetzung Entgegengesetzter ihren Anfang hat“. Dualismus wird für Schelling „eine nicht nur überhaupt, sondern auch in seiner Wiederkehr notwendige Erscheinung der neueren Welt“.

Oder soll vielleicht angenommen werden, Müller wende sich in der Schrift vom Gegensatz vielmehr gegen Schellings sechste Vorlesung über die Methode? Schelling kämpft ja auch hier für das Absolute; er sagt sogar zuletzt, eine Philosophie, die irgendeinen Gegensatz zurücklasse und nicht wahrhaft die absolute Harmonie herstelle, sei nicht zum absoluten Wissen durchgedrungen und könne noch weniger dazu bilden.

Es könnte scheinen, als wolle Müller im Gegensatz zu Schelling auch dessen Identitätsbegriff ablehnen. Stimmt indes nicht völlig mit Müllers Ansicht, wie ich sie oben fasse, überein, was im vorletzten Absatz der sechsten Vorlesung steht? „Ich habe die letzte Bestimmung der neuern Welt schon im vorhergehenden ausgesprochen, eine höhere, wahrhaft alles begreifende, Einheit darzustellen; sie gilt ebenso sehr für die Wissenschaft als für die Kunst, und ebendamt jene sei, müssen alle Gegensätze sich entzweien.“ Ist das nicht buchstäblich Müllers Lehre vom Gegensatz?

Müllers Kampf gegen das Absolute zeitigte in der Schrift über den Gegensatz Behauptungen, die er früh aufgeben mußte, wenn er nicht seine ganze spätere Entwicklung gefährden wollte. „Vom absoluten Wissen und reinen Ich bis auf den absoluten Urheber aller Dinge herab“ (S. 48) hatte er alles seiner Ansicht aufgeopfert, ein Subjekt, dem kein Objekt entgegenstände, sei absolut nichts. Deutlich spricht Müllers Brief an Genß vom 1. März 1817: „Sie sahen meine kindische Freude über den Gegensatz . . . und meine ebenso kindische Ehrfurcht vor dem Antigegensatz, an dessen Stelle nunmehr befriedigend Gott und seine Kirche getreten ist.“ Doch schon im „Phöbus“ (St. 7 S. 37; in den „Vermischten Schriften“ 2, 346 f.) heißt es neun Jahre früher: „Es war im Jahre 1803, als mir der Hauptschritt zur Bildung einer dynamischen Logik, deren Bedürfnis ich im Namen der Naturphilosophen gefühlt hatte, gelang: ich stellte nämlich,

einem Extrem das andre entgegengesetzend, den Satz auf, es gäbe keine andre als die ... Gattung der dynamischen Definitionen, und jedes Wesen könne nur durch das ihm entgegengesetzte erklärt werden. Glücklicherweise fiel der philosophische Versuch, worin dieses geschah, mit Hume zu reden, totgeboren aus der Presse, und es ward mir vergönnt, das falsche Element, welches mein höheres Streben zerstört haben würde, in der Stille und ohne Beschämung zu vernichten." (Bara bucht beide Stellen S. 10 Anm. 13 und S. 15 Anm. 28.) Eine unbedingtere Palinodie ist kaum zu erdenken.

Doch diese Palinodie setzt sich, herausgehoben aus dem Zusammenhang, schweren Mißverständnissen aus. Sie weckt den Anschein, viel mehr preiszugeben, als sie tatsächlich preisgibt. Ich halte mich nur an die Äußerung des „Phöbus“ und ihre gleichlautende Wiederholung in den „Vermischten Schriften“. Andern bleibe überlassen, die Briefstelle an Genz von 1817 nachzuprüfen und zu errechnen, ob sie mit dem Bekenntnis des „Phöbus“ ganz übereintrifft oder etwas Verschiedenes meint. Hier muß der Nachweis genügen, daß im „Phöbus“ wesentliche Grundsätze des Erstlings wiederkehren, wie ja überhaupt das Büchlein von 1804 in spätern Schriften Müllers die entscheidende Voraussetzung bleibt. Wohl vollzieht sich 1805 eine starke Wendung in Müllers Weltanschauung; er tritt zum Katholizismus über. Als Katholik konnte er seinen unbedingten Relativismus nicht länger wahren. Der „absolute Urheber aller Dinge“ mußte wieder zu Ehren kommen. Dennoch hält Müller vieles fest, was er 1804 angenommen hat, und bleibt in vielem Relativist, ja er steigert seinen Relativismus noch durch die rednerische Form seiner Darlegungen. Vollends verwertet erst der „Phöbus“ ausdrücklich den Begriff der dynamischen und der atomistischen Definition.

Ich untersuche daher zuerst die Beiträge Müllers zum „Phöbus“.

II. Vorarbeiten: Aufsätze des „Phöbus“

In den beiden Zeitschriften Kleists nimmt Adam Müller eine wichtige Stelle ein. Im „Phöbus“ noch weit mehr als in den „Berliner Abendblättern“. Über Kunst äußert sich Müller in den „Abendblättern“ kürzer als in der Zeitschrift, deren Mitherausgeber er war. Die wenigen Notizen, die im Dienst kritisch-ästhetischer Berichterstattung Müller den „Abendblättern“ lieferte, untersucht Reinhold Steig in seinem Werk „Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe“ (Berlin und