



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

2. F. Schlegels kritische Grundsätze

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

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 allgemeinemenschlich 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.

Angesichts 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. „Kunstabildung 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 abgekan 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 lehren 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