



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

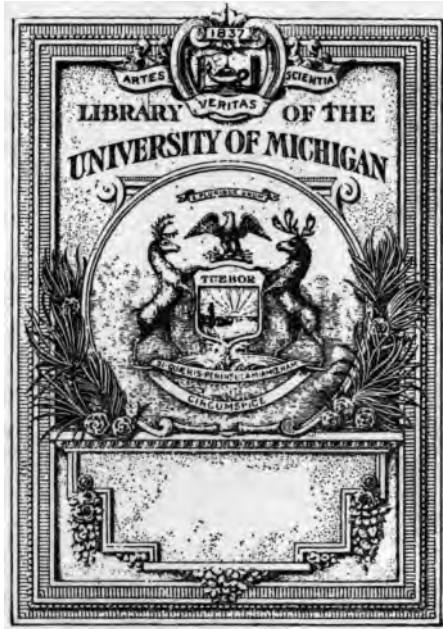
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

B 947,697





809
T92E



Die romantische Weltanschauung

Von

Dr. Anna Tumarkin, 1875-
Professor an der Universität Bern.



Paul Haupt
Akad. Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern 1920

Alle Rechte, besonders das der Überfegung
vorbehalten.

Copyright 1920 by Paul Haupt, Bern.

Haupt
71611
Genève
1920
Genève

Vorwort.

Das aus Vorlesungen an der hiesigen Universität entstandene Büchlein ist wegen der Ungunst der Zeit einige Jahre liegen geblieben. Heute hätte ich manches anders formuliert, hätte vor allem die Kritik im Verhältnis zur positiven Darstellung weniger ausführlich gestaltet. Die allgemeine Stellungnahme aber wäre ganz die gleiche geblieben.

Es ist nicht die eines Romantikers; daher die Grenzen meiner Auffassung, derer ich mir wohl bewußt bin. Es ist aber der Standpunkt Eines, der ehrlich bemüht ist, die Romantik zu verstehen und ihr gerecht zu werden, und der daher in dem heißen Streit für und wider die Romantik auch das Recht hat, gehört zu werden.

Anna Tumarkin.

BERN, Dezember 1919.

I.

Dichtung und Weltanschauung.

Die Frage nach der Weltanschauung eines Dichters, die in den letzten Jahrzehnten so verpönt war, ist heute wieder an der Tagesordnung. Es gilt nicht mehr, wie zu Zeiten der reinen Formästhetik, als Zeichen der Unbildung, nach dem Gehalt eines Kunstwerks zu fragen. Wir treiben die Forderung der Reinheit der künstlerischen Form nicht so weit, daß die Form aus Mangel an entsprechendem Gehalt aufhört Form zu sein. Wenn es nach der Auffassung der Klassiker keinen künstlerischen Gehalt gibt ohne Form, oder, wie Schiller das ausdrückt, der Stoff der Schönheit »schlechterdings ein geformter Stoff sein muß«, so finden wir, daß es auch umgekehrt keine künstlerische Form ohne Gehalt gibt; die für sich genommen ästhetisch irrelevante Form wird erst dadurch, daß sie als Form eines Gehaltes erscheint, zur künstlerischen Form.

Wir denken an das Wort des Klassikers Goethe, auf den sich die Formästhetiker so gern berufen: »Zeichnen um zu zeichnen, wäre wie reden um zu reden. Wenn ich nichts auszudrücken habe, wenn mich nichts anreizt, wenn ich würdige Gegenstände erst mühsam auffuchen muß, wo soll da der Nachahmungstrieb herkommen.« Und wir glauben nicht die Sphäre der Kunst zu überschreiten, wenn wir den Gehalt erforschen, den auszudrücken es den Künstler anreizt.

Dabei ist es aber nicht der individuelle Bildungsgang des Dichters, aus dem heraus wir den Gehalt seiner Dichtung zu verstehen suchen; denn insofern die Gedanken des Dichters in der zufälligen Folge seiner Studien bedingt sind, bleiben

sie in dieser zufälligen Besonderheit und temporären Bedingtheit keine Privatangelegenheit, die für die Psychologie des dichterischen Subjekts von Interesse sein mag, für den objektiven Wert der Dichtkunst aber nicht in Betracht kommt. Innerhalb des Zusammenhangs der Dichtung selbst suchen wir den Gehalt, als den lebendigen Kern, aus dem sie sich organisch entwickelt; und wo wir in allem Schaffen eines Dichters dieselbe ausgeprägte Einstellung dem Leben gegenüber erkennen, deren verschiedene Ausdrucksformen alle seine Werke sind, dort sprechen wir von der seine gesamte Dichtung beherrschenden Weltanschauung. So geht uns die Frage nach dem dichterischen Gehalt über in die Frage nach der Weltanschauung des Dichters, deren Bedeutung wir in einem ähnlichen überindividuellen Sinne auffassen, wie Dilthey die Bedeutung des Erlebnisses des Dichters aufgefaßt hat. Große Dichter ziehen an uns vorbei, als Träger dichterischer Weltanschauung, und darüber erhebt sich die Frage, was das Wesen dichterischer Weltanschauung als solcher ausmacht.

Was verstehen wir unter Weltanschauung, wenn wir von der Weltanschauung Goethes oder Schillers, der Klassiker oder der Romantiker, der antiken oder der modernen Dichter sprechen?

Zunächst nicht den Inbegriff der fachwissenschaftlichen philosophischen Bildung des Dichters; außer Beziehung zum inneren Wesen der Dichtung, bleibt dieser Inbegriff auch eine Privatangelegenheit des Dichters. Daß der Dichter philosophische Bildung besitzt, bedeutet noch nicht einen inneren Zusammenhang zwischen seiner Dichtung und seiner Philosophie, sondern nur den zufälligen Zusammenhang zwischen dem Dichter und dem Philosophen, die in einer Person vereinigt sind. Den Wert eines Dichters erhöht es nicht, daß er zugleich geschulter Philosoph ist, und er wird kein größerer Dichter dadurch, daß er auch noch ein mittelmäßiger Philosoph ist. Schillers Studium der kantischen Philosophie oder die Beziehungen der Romantiker zur idealistischen Philosophie mögen nicht ohne Einfluß geblieben

sein auf die Werke dieser Dichter; für den dichterischen Charakter dieser Werke aber bleibt ein solcher Einfluß so zufällig, wie nur der Einfluß heterogener Betätigungen aufeinander sein kann. Denn die Sphären der Dichtung und der systematischen Philosophie decken sich nicht, sie berühren sich nur in dem Begriff der Weltanschauung.

Die Philosophie ist ihrer Methode nach Wissenschaft; und wenn sie auch, im Unterschied von anderen Wissenschaften, auf eine Weltanschauung zielt, so unterscheidet sie sich wiederum von jeder anderen Form der Weltanschauung dadurch, daß der Weg zu dieser in ihr durch systematische Beweisführung geht und weder durch unmittelbares Lebensgefühl, noch durch unbegründeten Glauben abgekürzt werden darf. Ohne die philosophische Grundlegung, die zurückgeht auf die Einheit der letzten Prinzipien der Erkenntnis, bleibt innerhalb der Philosophie die Weltanschauung wurzellos. Die philosophische Weltanschauung ist nicht eine Blüte, die mühelos gepflückt sein will, und Wert hat sie nur, wenn sie sich aus dem ganzen Bau des philosophischen Systems ergibt. Eine Philosophie, welche die Weltanschauung an den Anfang stellt, statt damit den Bau abzuschließen, entbehrt eines sichern Grundes und bleibt, mag der Inhalt der Weltanschauung noch so positiv sein, philosophisch bodenlos.

Gerade diese systematische Grundlegung aber, die den philosophischen Charakter der Weltanschauung bedingt, liegt außerhalb der Sphäre der Dichtung; und so verbieten sich innerhalb der Dichtung direkte Anleihen bei der Philosophie um so mehr, je strenger der eigentümliche Charakter der letzteren gewahrt ist.

Nur die Weltanschauung, als das letzte Ergebnis der philosophischen Forschung, kann dem schaffenden Dichter zufließen kommen, wobei es aber für seine dichterischen Zwecke ohne Belang ist, ob diese Weltanschauung, die er, als gefestigte Einstellung dem Leben gegenüber, zu seiner Kunst mitbringt, philosophisch erarbeitet oder auf anderem Wege gewonnen ist. Wir könnten von der Freiheitsdichtung

Schillers oder von der pantheistischen Dichtung Goethes sprechen, auch wenn wir nichts von den Einflüssen wüßten, die sie von Kant, Spinoza oder Shaftesbury erfahren haben. Auch wo ein solcher Einfluß philosophischer Studien auf die Weltanschauung des Dichters stattgefunden hat, findet diese Weltanschauung nur losgelöst von dem wissenschaftlichen Ursprung Eingang in die Dichtung, als unbedingte, auf sich selbst beruhende Einschätzung von Welt und Leben, die von der Dichtung aus, als lebendige Kraft, ihrerseits rückwirken kann auf die Entwicklung des philosophischen Denkens. So bleibt die Anleihe, die Schiller, als Dichter, bei Kant und Fichte gemacht hat, an Bedeutung weit zurück hinter der großen Wirkung, welche er, als künstlerisch orientierter Denker, auf die nachfolgenden Philosophen ausgeübt hat. Als lebendige Kraft, die sich nicht in abstrakte Begriffe auflösen läßt, gewinnt die Weltanschauung des Dichters in seinem Schaffen Form, als jener »würdige Gegenstand«, den auszudrücken es den Dichter anreizt.

Doch auch noch in einem anderen Sinne läßt sich bei einem Dichter von einer Weltanschauung sprechen; von einer Weltanschauung, die in viel engerer Beziehung steht zum Wesen der Dichtung, als jene vom Dichter unabhängig von seiner Kunst gewonnene und in dieser nur niedergelegte Einschätzung von Welt und Leben; von einer Weltanschauung, die die Dichtung nicht bloß ausdrückt, sondern auch selber hervorbringt.

Der Begriff Weltanschauung besagt, daß die Welt, in der wir stehen, für uns zugleich Gegenstand der Betrachtung ist, daß wir also nicht restlos aufgehen in Genuß und Bedürfnis des Lebens, sondern uns Freiheit genug wahren, um uns die Wirklichkeit als Objekt entgegenzuhalten. In diesem Sinne ist die Kunst so gut eine Form der Weltanschauung, wie die Philosophie oder die Religion; denn wie diese, bedeutet auch sie eine Befreiung von dem Zwang der Wirklichkeit, eine Objektivierung des Lebens, dem gegenüber sie Distanz schafft. Nicht dadurch daß sie eine

auf anderen Geistesgebieten erarbeitete Weltanschauung zum Ausdruck bringt, sondern erst dadurch, daß sie selbst eine weltanschauungsbildende Kraft wird, tritt die Kunst jenen als gleichwertig an die Seite.

Weniger als irgend ein Kulturwert dient die Kunst der Befriedigung realer Bedürfnisse des Lebens; als ihren Adelsbrief preist es Schopenhauer, daß sie das Vorrecht hat, unnützig zu sein. Jene Freiheit aber von allen Bedürfnissen, die alle geistige Kultur erstrebt, gewährt sie in unmittelbarer Weise, ohne den Umweg der begründenden Beweisführung und ohne die Voraussetzung des verheißenden Glaubens; sie schenkt uns die Freiheit dem Leben gegenüber, nicht indem sie an die Stelle des Lebens andere Werte setzt, sondern indem sie das Leben selbst gestaltet. Insofern ist sie »Weltanschauung« im eigentlichen Sinne des Wortes: im unmittelbaren Schauen erfaßt sie ihre Welt; und was sie schaut, das subjektive Erleben, wird erst durch dieses Schauen zu einem objektiven, zur Welt. Im Unterschied von anderen weltanschauungsbildenden Kräften erhebt sie uns über den Zwang des Lebens, ohne den Boden des Lebens zu verlassen; sie gibt uns Herrschaft über das Leben, indem sie uns es leben läßt; die Freiheit, die sie uns schenkt, muß weder durch Abstraktion, noch durch Überwindung von Lebensinhalten erkaufte werden; sie nimmt den vollen Inhalt des Lebens in sich auf und, ihn gestaltend, bewirkt sie es, daß wir frei werden nicht vom Leben, sondern im Leben.

Diese befreiende Wirkung der Kunst haben die Dichter immer gepriesen; Goethe vor allen, der seine Dankeschuld an die Dichtung oft und gern gestand:

»Du gabst mir Ruh, wenn durch die jungen Glieder
Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt:
Du hast mir, wie mit himmlischem Gefieder,
Am heißen Tag die Stirne sanft gekühlt.«

Und wie der Dichter sich aus dem stürmischen Element der Leidenschaft in die erlösende Sphäre der Dichtung rettet, so wird sie auch uns zum »Wiegenlied unserer Schmerzen«.

Von jeher haben Dichter und Denker das Wesen dieser befreienden Wirkung zu erforschen gesucht.

Am nächsten liegt es dabei an jene Erleichterung zu denken, die uns jede Äußerung unseres Leidens gewährt, ganz abgesehen von der Teilnahme, die sie uns sichert, bloß als Auswirken des Gefühls, als Kundwerden unseres Inneren.

»Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zulegt
Es nicht mehr trägt«.

Dieselbe Erleichterung erfahren auch wir, wenn im Spiegel der Dichtung unsere eigenen Erlebnisse zur Auslösung gelangen und unter ihrem Schleier, »in der Mufen stillem Hain« auch das sich ans Licht wagt, was man in Prosa nicht gern beichten würde.

Im Mitfühlen mit dem Dichter und seinen Gestalten geben wir uns vorbehaltlos Gefühlen hin, die wir im wirklichen Leben, uns beherrschend, zurückhalten. Dieses Nachlassen der Selbstbeherrschung gegenüber der dichterischen Darstellung von Leidenschaften ist es, worauf sich die große Anklagerede gegen die Dichtung in Platos »Staat« gründet: »Was bei eigenem Leid gewaltsam zurückgehalten wurde und darnach hungerte, zu weinen und genug zu klagen und sich zu erlätigen, da es von Natur darauf angelegt ist, dergleichen zu begehren: das ist gerade das, was von dem Dichter gesättigt wird und Freude empfindet. Das Beste aber in unserer Natur läßt, da es durch Vernunft und Sitte noch nicht genügend erzogen ist, in der Wachsamkeit gegen das Tränenbedürftige in uns nach, weil es doch fremde Leiden betrachtet und für sich nichts Schimpfliches darin sieht, einen fremden Mann zu loben und zu bemitleiden, wenn er, obwohl er behauptet, ein Edler zu sein, maßlos trauert«.

Was die Beherrschung der Gefühle im wirklichen Leben bedingt, der Kunst gegenüber aber »in der Wachsamkeit nachläßt«, ist nicht bloß das Bewußtsein der sittlichen Würde, die im Leiden nicht preisgegeben werden sollte; es ist auch die einfache Notwendigkeit des Lebens, dem gegenüber

wir unserer ganzen Kraft bedürfen, um uns zu behaupten und gegen feindliche Kräfte zu wehren; es ist der gesunde Wille, der dem untätigen Gefühle natürlichen Widerstand entgegensetzt. Und wie jene Befinnung auf die sittliche Würde des Menschen nachläßt beim Mitempfinden fremder Leiden, so fallen auch diese Hemmungen, die aus dem Widerstand des sich gegen das überhandnehmende Gefühl wehrenden Lebenswillens erwachsen, fort gegenüber dem Schattenreich der Kunst, das jenseits des realen Zusammenhangs des praktischen Lebens steht.

Je weniger der Zustand der künstlerischen Betrachtung den Bedürfnissen und Normen des praktischen Lebens unterstellt ist, desto ungehinderter kommen darin alle Gefühle zur Auslösung. Diese Auslösung von Gefühlen, die sonst zurückgedrängt wurden, nicht abreagiert und daher drückende Spannungen zurückgelassen haben, muß als Erleichterung empfunden werden. Bei der Bernays'schen Deutung der Aristotelischen *κάθαρσις* wird eben diese Seite der Kunstwirkung hervorgehoben.

Deckt sich aber diese Entladung aufgespeicherter Gefühls Spannungen mit jener befreienden Wirkung, in der wir die weltanschauungsbildende Kraft der Kunst suchen?

Wie ein Arzt zu Heilzwecken zur Aussprache bringt, was den Kranken drückt, so bedient sich auch die Dichtung zum Bewirken jener Befreiung durch die Kunst der lebhaften Erregung latenter Leidenschaften. Einem Goethe war diese Analogie der Dichtung mit der Heilkunst wohl bekannt: »Innig verschmolzen mit Musik heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.« (»Wilhelm Meisters Wanderjahre«.) So wenig aber wie der gute Arzt, bleibt auch die Dichtung bei der bloßen Erregung von Leidenschaften stehen, sondern wie jener, so will auch diese uns die Fassung, die Besonnenheit geben, durch die wir die Herrschaft über unsere Gefühlswelt wieder erlangen; jene Erregung, jene Auslösung vorhandener Gefühls Spannung ist nicht der angestrebte Zustand selbst, sondern nur der Weg

zur freien Ausgeglichenheit, bei welcher die Gefühle nicht, wie vor jener Auslösung, unterdrückt, sondern frei beherrscht werden. Vermag der Arzt uns die Fassung gegenüber den künstlich heraufbeschworenen Gefühlen durch Appellieren an unsere Vernunft nicht wieder zu geben, findet er uns für die Gründe, durch die er unseren Willen stärken will, nicht mehr empfänglich, so erweist sich jene Erregung als ein sehr zweideutiges Mittel, das die Gefahr völliger Desorientierung in sich birgt. Und bliebe die Wirkung der Kunst auf solche Aufhebung von Gefühlshemmungen beschränkt, so würde sie nicht eine Beherrschung und Gestaltung des Lebens bedeuten, sondern eine fassungslose Hingabe an dessen Reize, denen gegenüber sie uns ganz wehrlos ließe.

Das ist es, was Plato der Dichtung zum Vorwurf macht, und weil er diese Wirkung auch auf die Wohlgesinnten unter uns befürchtet, bei denen »das Beste in unserer Natur noch nicht genügend durch Vernunft und Sitte erzogen ist«, verweist er die Dichter aus seinem Erziehungsstaat. Damit soll nicht ein Werturteil über den Dichter und seine Kunst gefällt werden; er soll nur unschädlich gemacht werden für die, welche noch nicht genügend erzogen sind: bekränzt läßt Plato den Dichter, als einen heiligen Mann, aus seinem Staate hinausgeleiten. Offenbar erscheint Plato die gefürchtete Wirkung nicht als notwendig, im Wesen der Dichtung begründet; er scheint vielmehr auch eine andere Wirkung zu kennen, auf jene wenigen, die er ausdrücklich von der Gefahr des Verderbens durch die Dichtung ausnimmt, eine Wirkung, die ihrem Wesen mehr entspricht und um derentwillen er sie, selber ein unvergleichlicher Dichter, verehrt; es ist die Wirkung, bei der die künstlerische Erregung die innere Fassung, wie sie zu Platos Ideal des genügend erzogenen Menschen gehört, nicht ausschließt, sondern sie vielmehr bedingt.

Diese positive Wirkung der Kunst hat Plato freilich im »Staat« nicht dargestellt¹⁾; in den Rahmen seines »Staates«, dessen Gedankengang in der Idee des Guten gipfelt, ge-

hört sie nicht. Denn nicht durch höchste Einsicht, auf die Platos Ideengang im »Staat« hinzielt, wird in der Kunst jene innere Fassung bewirkt, sondern durch rein künstlerische Mittel, durch das Waltenlassen der künstlerischen Form, die sich der Erregung bemächtigt, um erst durch deren Gestaltung das innere Gleichgewicht erstehen zu lassen.

Das ist das Eigentümliche an der künstlerischen Wirkung, daß hier die innere Fassung, die Besonnenheit, auf die jede geistige Tätigkeit hinstrebt, sich verbindet mit der Erregung aller Lebensenergien. Sie tritt nicht an die Stelle der Erregung, diese verdrängend, sondern richtet sich auf sie, ihr die Unmittelbarkeit lassend. Wo der Dichter uns die Besonnenheit gegenüber den erregten Affekten dadurch wiedergibt, daß er uns ein Werturteil über sie nahelegt, bleibt diese nachträglich auf die Erregung folgende Beherrschung der Affekte außerhalb der rein künstlerischen Wirkung, die der Kunst allein eigen ist und in der die Gefühlserregung von Anfang an sich mit Besonnenheit verbindet.

Durch das Waltenlassen der Form wird diese eigentümliche künstlerische Wirkung erzeugt. Ihrem Ursprung nach wurzelt die künstlerische Form in allen ihren Modifikationen in den natürlichen Ausdrucksbewegungen des Menschen²⁾. Aus unmittelbaren Äußerungen menschlichen Erlebens hat sich das Wort des Dichters, die rhythmische und melodische Tonbewegung des Musikers, die in der Linie festgehaltene Bewegung des bildenden Künstlers herausdifferenziert; und durch Analogie mit solchen natürlichen Lebensäußerungen sprechen auch die Formen der entwickelten Kunst zu uns.

Aus diesem ursprünglich ausdrückenden Charakter der Kunstform erklärt sich auch jene unmittelbare lebhaftere Gefühlserregung, die die Kunst in uns bewirkt ohne entsprechende sachliche Gründe, jenes neuerdings als »Einführung« viel besprochene künstlerische συμπάθειν, das ohne ein vermittelndes Wissen von realen Leiden in uns erst die Vorstellung von leidenden Menschen lebendig macht.³⁾

Aber nicht unverändert hält die Kunst die Gesamtheit

unserer natürlichen Lebensäußerungen fest, sondern sie unterwirft sie einer bewußten Umgestaltung nach ästhetischen Gesetzen: aus der Gesamterscheinung des leidenschaftlich erregten Menschen, dessen ganzer Organismus unter dem Druck der Erregung steht und davon zeugt, daß das innere Gleichgewicht verloren ist, bei dem die Stimme, die freien Bewegungen der Glieder, die dem Willen entzogenen Reflexbewegungen, selbst die organischen Funktionen den inneren Aufruhr verraten, wird eine einzelne Bewegung losgelöst, eine Bewegung, die zwar mit den Erregungszentren in Verbindung steht, aber doch auch von dem Willen bewußt geregelt, gemäßigt werden kann keine Reflexbewegung, keine durch organische Funktionen bedingte Formveränderung; und diese einzelne, aus dem ursprünglichen Ganzen losgelöste Bewegung, die schon durch die Isolierung in die Sphäre des Bewußtseins gehoben ist, wird nach ästhetischen Forderungen geformt: der Schrei des Schmerzens, den die Natur uns verleiht, »wenn der Mann zuletzt es nicht mehr trägt«, wird rhythmisch und harmonisch gestaltet, in kunstvolle Melodie und Rede umgelegt. Nicht der unmittelbare Ausfluß, nicht das unwillkürliche und unbewußte Produkt der Erregung, sondern ihr bewußt geformter Niederschlag ist die Ausdrucksform der Kunst; in ihr ist die natürliche Äußerung des Inneren vereinfacht, stilisiert, zu einem bewußten Symbol menschlichen Erlebens geworden. Und als bewußtes Symbol erregt sie in uns nicht nur ein entsprechendes Erleben, sondern auch das Bewußtsein dieses Erlebens, eben jene Besonnenheit, welche den künstlerischen Eindruck scheidet vom unmittelbaren Erleben, jene Besonnenheit, welche bei aller Lebhaftigkeit der Gefühlserregung durch die Kunst uns die Freiheit und ästhetische Gleichmütigkeit sichert.

Wie im Affektzustand die bewußte Mäßigung des Ausdrucks unserer Gefühle uns die Herrschaft über dieselben wiedergibt, so fühlt sich auch der Dichter, wie der Betrachter, durch die künstlerische Gestaltung des Lebens von dessen Zwang befreit.

Für diese befreiende Wirkung der gestaltenden Form dankt der Dichter der gütigen Natur:

»Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen;
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide«.

Und dank dieser künstlerischen Stilisierung verlieren auch wir, die Betrachter, bei aller Lebhaftigkeit der Einfühlung nie das Bewußtsein, daß wir auf dem heiligen Boden der Kunst stehen; und während die Kunst alle Lebensgefühle in uns anklingen läßt, bleiben wir frei von jener Befangenheit, die es uns im Leben unmöglich macht, unseren eigenen Gefühlen objektiv entgegenzutreten. Wie in der Wirklichkeit die besonnene Selbstbeherrschung unserer Mitmenschen auch uns deren ruhige Beurteilung erleichtert, uns erhebt über passives, dumpfes Mitleiden, so erhebt uns das künstlerische Waltenlassen der Form über das wehrlose Verinken im eigenen Gefühl zur freien Betrachtung des Lebens, als eines Objektiven, von uns Losgelösten.

Wir brauchen uns der Erregung, der Tränen vor der Kunst nicht zu schämen; haben doch die größten Dichter, unter ihnen auch Goethe, eine lebhaft »pathologische« Wirkung der Kunst, deren sie sich nicht zu erwehren vermochten, gestanden; aber wenn wir in der Kunst nichts anderes suchen, als diese nervenreizende Rührung, dann ist es nicht Kunst, was wir suchen, dann flüchten wir uns nur darum zum Spiel der Kunst, weil wir zu schwach sind für den Ernst des Lebens und seine Forderung eines aktiven Verhaltens.

Statt dieser aber stellt die Kunst eine andere Forderung an uns: daß wir uns lossagen von dem eigenen Ich, als dem Mittelpunkt, von dem aus alles andere klein erscheint, und daß unsere Betrachtung des Weltgeschehens nicht in eitler Selbstbespiegelung stecken bleibe, sondern sich zu jenem selbstlosen Schauen erhebe, das durch eigene Gefühle hindurch das Leben selbst erfäßt, zu dem Schauen des klaren Weltauges, das Schopenhauer in jeder echten Kunst

findet. Auch die Kunst verlangt von uns, daß wir reinen Herzens werden, daß wir jene wahre Demut erlangen, die aus Liebe zu einem Größeren fließt; auch sie will uns zurückführen zur Reinheit und Unschuld des Kindes, dessen Lebenswertung noch nicht von jener raffinierten Eitelkeit vergiftet ist, die in allem Weltgeschehen nur Widerschein der eigenen Vollkommenheit sucht. Und diese Reinheit der Betrachtung verlangt die Kunst von uns in bezug auf die ganze Fülle des Inhalts, den nur ein Leben voller Erfahrung bietet.

Als Goethe in Italien seine Dichtungen vornahm, um sie entsprechend seiner neuen reineren Kunstauffassung umzugestalten und in ihnen »bewußt die Form walten zu lassen«, charakterisierte er selbst das Wesentliche dieser Umgestaltung als »fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft«; und er wies für die neue Kunst auf »ein artiges Gleichnis« seines Freundes Tischbein hin: ein »Opfer, dessen Rauch, von einem sanftem Luftdruck niedergehalten, an der Erde hinsteht, indessen die Flamme freier nach der Höhe zu gewinnen sucht«.

Im Selbstentäußern erhebt sich die reine Kunst über den Rauch individueller Leidenschaft. Dadurch tritt sie erst in die Reihe höherer Idealwerte; denn Selbstäußerung setzt alle geistige Kultur voraus: mit ihr beginnt alle Erkenntnis, die über den subjektiven psychischen Vorgang hinausgeht zu dem objektiven Bestand, dessen Bewußtsein uns durch jenen psychischen Vorgang vermittelt worden ist; auf ihr beruht jede ethische Wertung, die über zufällige Bedürfnisse eines Individuums hinausführt zu einem Soll, das jenseits von aller Bedingtheit bleibt; und in ihr wurzelt auch die religiöse Hingabe an eine höhere Macht, in die sich der endliche Wille unter Preisgabe aller individuellen Ziele versenkt.

Wenn wir diese Selbstentäußerung auf künstlerischem Gebiete kennzeichnen als das Waltenlassen der Form, so stimmt das auch überein mit dem Gebrauch des Begriffs Form im philosophischen Denken, das die Form der Erkenntnis oder die Form der Wertung entgegensetzt der

Materie des subjektiven sinnlichen Zustandes. Was aber die künstlerische Form unterscheidet von den übrigen Formen gestaltender Bewußtfeinstätigkeit, das ist das eigentümliche Verhältnis, in welches sie hier zur Materie des subjektiven Zustandes tritt. Diese letztere, also die Leidenschaft, deren Entäußerung der reinen Kunst eignet, das unmittelbare Leben, von dessen Andrang uns die Kunst befreit, sollen nicht wie die sinnliche Begierde, als Materie des sittlichen Wollens, oder das sinnliche Empfinden, als Materie der objektiven Erkenntnis, überwunden und aufgehoben werden, sondern sie bleiben in ihrer ganzen Subjektivität der eigentliche Inhalt der Kunst; das flüchtige Leben in seiner begrifflich überhaupt nicht faßbaren Flut will die Kunst festhalten; das rein Subjektive was wir sonst nie ergreifen, weil das Leben es nur lebt, das Denken aber davon abstrahiert, will sie uns gegenständlich machen; nicht dadurch, daß sie dieses rein Subjektive in objektive Werte umsetzt, die lebendige Flut in Wellenbewegungen zerlegt und in Zahlen ausdrückt, sondern gerade dadurch, daß sie das fliehende Leben selbst ergreift und im Fluge festhält, »dem Augenblick Dauer verleihend«.

Als »Bewußtwerdung des Lebens, des bisher unbewußten Lebens« charakterisiert Richard Dehmel die Kunst, und Friedrich Hebbel, der als »das Elementarische der Poesie« die Lyrik bezeichnet, sagt von dieser: »Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle teilhaftig machen«, d. h. nicht bloß uns die Gefühle erleben lassen, sondern uns zum Bewußtsein bringen, daß wir sie erleben. Sie soll durch ihre Form aus dem ganzen Gefühlsleben das eine Gefühl herausheben, wie die Sonne durch ihr Licht den einzelnen Tropfen aus dem Regen heraushebt; sie soll das Leben »als werdend und doch zugleich geworden darstellen«.⁴)

Durch solches Fixieren und Gegenständlichmachen des flüchtigen subjektiven Erlebens gibt uns die Kunst einen Halt gegenüber dem Andrang der Lebensmächte, den nur sie allein »auf der schwankenden Erde« zu geben vermag.

Die großen Denker des 17. Jahrhunderts sprechen gern von der leidenschaftslosen Ruhe, mit welcher der Philosoph ohne jede Voreingenommenheit des Interesses das menschliche Leben betrachtet, »als handelte es sich um Linien, Flächen oder Körper«. Die Ruhe des Mathematikers, der von dem vollen Inhalt des Lebens abstrahiert, tritt uns aus Form und Inhalt von Spinozas »Ethik« entgegen.

Auch die Kunst kennt eine »schöne Gleichheit des Gemüts«, aber diese braucht nicht auf Kosten des lebendigen Reichtums der Wirklichkeit erkaufte zu werden. Die Devise des Dichters ist nicht das Descartesche: »Ich will meine Augen schließen, meine Ohren verstopfen und alle meine Sinne ablenken; ich will die Bilder der körperlichen Dinge, als eitel und falsch, gleich nichts achten.« Der Dichter hat die entgegengesetzte Tendenz:

»Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldenen Überfluß der Welt.«

Und wenn die praktische Tätigkeit auf Bekämpfung der Leiden und Überwindung der Leidenschaft ausgeht, wenn das religiöse Verhalten über das wirkliche Leben hinausweist auf ein besseres Jenseits, so hört für die Kunst jenseits vom Leben und seinen Regungen alles Interesse überhaupt auf; die Freiheit, die sie uns gegenüber dem Leben schenkt, beruht nicht auf Ausschaltung, sondern auf Gestaltung von dessen Pathos; was Schiller »lebende Gestalt«⁵⁾ nennt, die Vereinigung der Fülle des Lebens mit der Form, macht ihr Wesen aus.

Durch die Kunst bringt der Mensch Form in das Leben und gewinnt dadurch auch Freiheit über das Leben.

Diese künstlerische Befreiung vom Zwang des Lebens durch das Gestalten seiner Inhalte können wir auch als die eigentümliche dichterische Weltanschauung bezeichnen, als die Weltanschauung, die der Dichter nicht neben seiner Dichtung besitzt, sondern durch die Dichtung erst erlangt. Erst durch dieses Erheben des unmittelbaren subjektiven Erlebens zum objektiven Weltinhalt ist dem Dichter seine

Dichtung selbst zu einer Weltanschauung geworden, einer Weltanschauung, die nicht, wie die philosophische, die Gesamtheit vorhandener Weltinhalte voraussetzt, sondern was sie schaut erst zur Welt erhebt, in einem einzelnen, voll erlebten Moment eine ganze Welt umspannend, einer Weltanschauung, die die Universalität philosophischen Denkens ersetzt durch die Tiefe des künstlerischen Schauens. Diese rein dichterische Weltanschauung hat Gottfried Keller im Sinn, wenn er, die Flut des Lebens zu fassen, die Götter bittet um »zierliche Geschirre . . . und Marmor, um zu bauen den festen Damm zur Rechten und zur Linken«. In diesem Sinne sind Form und Gehalt der Kunst nicht getrennte Erscheinungen, sondern der tiefste Gehalt ist in der Form selbst bedingt.

Wenn wir der Form diese Bedeutung beilegen, so meinen wir natürlich nicht jene tote traditionelle Form, die der Dichter aus der Überlieferung schöpft, um einen beliebigen Inhalt in sie zu gießen, nicht die Fertigkeit der Technik, die gar keine Beziehung hat zu dem Gehalt, den der Dichter zum Ausdruck bringt, sondern jene lebendige Form, die aus dem, was der Dichter zu sagen hat, organisch erwächst und darauf zurückwirkt und die daher immer einzig in ihrer Art und nicht übertragbar ist, diesem Stoff angepaßt, dieses Erlebnis zu gestalten bestimmt, so daß der eigentlichen dichterischen Form nun auch ein geformter Stoff, was wir eben den Gehalt der Dichtung nennen, entspricht.

So können wir Schillers Wort verstehen, »daß die Schönheit nur die Form einer Form ist und daß das, was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein muß«. ⁶⁾ Eine Anwendung dieses Satzes auf dichterische Kritik enthält Schillers Rezension von Bürger. Ihren Ausgangspunkt bildet die Forderung an den Dichter, die Individualität, die er uns in seiner Dichtung zeigt, »zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern«, damit sie es »wert sei, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden«. Darauf gründet sich Schillers vernichtendes Urteil über Bürger, der sich in seinen Gedichten nicht als gereifter, vollendeter Geist

darstellt, und dessen Produkten nur deswegen die letzte Hand fehlen möchte, weil sie ihm selbst fehlte; seine lyrischen Gedichte seien bei aller poetischen Diktion unpoetisch empfunden, gedichtet nicht »aus der sanftern und fernenden Erinnerung«, sondern unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, nicht nur Gemälde, sondern auch Geburten einer ganz individuellen Seelenlage. Aber der »Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen . . . Selbst in Gedichten, von denen man zu sagen pflegt, daß die Liebe, die Freundschaft usw. selbst den Pinsel dabei geführt habe, hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen«. — »Wenn es auch noch so sehr in seinem Bufen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfließen.«

Wie streng uns auch diese Kritik aus der ethisch rigorosesten Zeit Schillers scheinen mag, ihr Kern bleibt ein treuer Ausdruck der ganzen klassischen Kunstauffassung, der klassischen Forderung eines »geformten Stoffes«, des Waltenslassens der Form auch in bezug auf den Inhalt der Dichtung. Was Schiller hier bei Bürger vermißt, das bewundert er am meisten bei Goethe — »die eindeutige Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit«, »die Tiefe bei einer ruhigen Fläche«, »die schöne Gleichheit des Gemüts, aus welchem alles geflossen ist«;⁷⁾ und dieselbe ästhetische Gleichmütigkeit strebt er auch in der eigenen Dichtung als die höchste künstlerische Vollendung an.

Es ist das Ideal des inneren Maßes, das Ideal der Harmonie, das für die klassische Weltanschauung darum besonders charakteristisch ist, weil es in ihr von der Kunst auf das ganze Leben übertragen wird und aller Wertung denselben ästhetischen Stempel aufdrückt. Und zwar gilt das nicht nur von der Weltanschauung Goethes und Schillers, sondern ebenso von derjenigen der Renaissance und der Antike und jeder Epoche, die sich auf den Boden der Antike stellt und die wir darum ihrer Richtung nach als

klassisch bezeichnen. Und so allgemein stehen wir auf dem Boden der klassischen Kunst, daß dieses klassische Ideal uns als die dem Künstler überhaupt eigentümliche Einstellung zum Leben erscheint.

In diesem Sinn hat Gottfried Keller das Ideal des Maßes als dichterisches Motiv im »Grünen Heinrich« verwertet, in Form des Segenswunsches, den der alte Eichmeister dem jungen auf die Wanderschaft ausziehenden Künstler mitgibt: »Und nun will ich Euch zum guten Abschied noch eichen, daß Ihr in allen Dingen Maß haltet.« Er holte ein längliches Futteral herbei, nahm aus demselben ein amtliches Urmaß, fein aus glänzendem Metalle gearbeitet, legte es mir an den Hals und sagte: »Bis hier hinauf dürfen Glück und Unglück, Freude und Kummer, Luft und Elend gehen und reichen. Mag's in der Bruft stürmen und wogen, der Atem in der Kehle stocken! Der Kopf soll oben bleiben bis in den Tod!«

Solange wir auf dem Boden der klassischen Kunst stehen und uns an ihr orientieren, erscheint uns solches Maßhalten in allen Dingen als der allgemeine Charakter künstlerischer Weltanschauung überhaupt. Es gibt darnach keine wesentlich verschiedenen Typen der Weltanschauung, sondern nur graduelle Unterschiede innerhalb der einen dichterischen Weltanschauung, Unterschiede zwischen mehr oder weniger strenger Gestaltung des Lebens. So viel Kunst, so viel Form, innere so gut wie äußere.

Aber gerade die neuesten Richtungen der Dichtung weisen eine solche Beschränkung auf Prinzipien der klassischen Kunst, wie sie sich die Ästhetik bis vor kurzem gestatten konnte, zurück. Und ihnen reihen sich aus der Vergangenheit immer neue Erscheinungen der Kunst an, die alle darin übereinstimmen, daß sie im prinzipiellen Gegensatz zur klassischen Kunst stehen; und zwar nicht weil sie die Vollendung der klassischen Form noch nicht erreicht haben, sondern weil sie sich unter das Joch der klassischen Form nicht beugen wollen. Von der primitiven Kunst an, in der

wir heute mehr als bloße künstlerische Unbeholfenheit zu sehen glauben, durch verschiedene Kreise der orientalischen Kunst und durch manche mit den Blüteperioden des klassischen Geschmacks abwechselnden Epochen der okzidentalischen Kunst bis zu all den modernen Strömungen, bei deren Beurteilung der klassische Maßstab verfaßt, — eine Reihe, die sich uns in ihrer Unabhängigkeit von der Reihe der klassischen Kunstentwicklung immer mehr als eine ununterbrochene, nur mehr oder weniger deutlich sichtbar werdende Entwicklung offenbart. Am deutlichsten tritt wohl der Charakter dieser anderen, nicht klassischen Kunst bei der Romantik hervor, die uns historisch nahe genug steht, daß wir sie in ihren Tendenzen verstehen, und uns doch auch genügend Distanz läßt, daß wir sie unbefangener und objektiver beurteilen können, als es uns gegenüber der modernen Dichtung möglich ist. Noch erscheint uns, die wir an der klassischen Kunst erzogen sind, das Wesen dieser anderen Kunst rätselhaft, es fällt uns schwer, neben dem allen ihren Erscheinungen gemeinsamen Gegensatz zur klassischen Kunst auch den positiven gemeinsamen Grundzug dieser Erscheinungen zu bestimmen.

Gelingt es uns aber den künstlerischen Charakter aller dieser Erscheinungen einheitlich zu fassen, so haben wir damit auch einen neuen Typus der dichterischen Weltanschauung erkannt: neben der Weltanschauung der klassischen Kunst, die wir als Maßhalten in allen Dingen, als Waltenlassen der Form kennzeichneten, eine wesensverschiedene künstlerische Weltanschauung, deren Eigentümlichkeit vielleicht am besten als Durchbrechen der Form zu bezeichnen wäre. Damit soll nicht einfach natürliche Formlosigkeit bezeichnet werden, entsprungen aus bloßem künstlerischem Unvermögen, das die Form noch nicht gefunden hat, sondern eine bewußt auf das Amorphe gehende künstlerische Absicht, welche das Bewußtsein der Form und deren Negation in sich einschließt. Denn ohne bewußte künstlerische Absicht gibt es überhaupt keine Kunst; erst in der bewußten künstlerischen Absicht vollzieht sich jene

Befreiung, die den Sinn aller Kunst ausmacht. Der bloße unmittelbare, formlose Naturlaut der Empfindung ist noch keine Kunst; nur der bewußte Ausdruck der Empfindung ist es, sei es bewußt in dichterische Form gegossener, sei es ebenso bewußt diese Form durchbrechender.

Wenn Franz Werfel, der so charakteristisch ist für das moderne Kunstwollen, den »creator spiritus« anruft:

»Den Marmor unser Form zerbrich!
Daß nicht mehr Mauer krank und hart,
Den Brunnen dieser Welt umstarrt,«

so kommen uns diese Worte vor, wie eine direkte Replik auf Gottfried Kellers Gebet um Marmor, »um zu bauen den festen Damm zur Rechten und zur Linken«: ein Ruf nach Durchbrechung der Form.

Der Beispiele eines solchen Durchbrechens der Form bietet uns die romantische, wie auch die moderne Dichtung genug. Wenn etwa Heine in dem Nordsee-Zyklus die ergreifende Vision des verlorenen und wiedergefundenen Vaterlandes mit den nüchternen Worten unterbricht:

»Aber zur rechten Zeit noch
Ergriff mich beim Fuß der Kapitän,
Und zog mich vom Schiffsrand,
Und rief ärgerlich lachend,
„Doktor, sind Sie des Teufels“?«

oder wenn bei E. T. A. Hoffmann der Faden der Erzählung immer abbricht, wie wenn man die Saite, auf der man spielt, mit jähem Schlage zerreißt; oder wenn die moderne Dichtung mit ihren ungelösten Dissonanzen, ihren unausgeglichenen Konflikten, ihren beabsichtigten Entgleisungen der äußeren Form, die mehr ein Nichtwollen als ein Nichtkönnen bedeuten, uns in einer dumpfen Stimmung entläßt, uns zermalmend ohne uns zu erheben, so fühlen wir hinter all dieser Dichtung, in der es stürmt und wogt, aber keine Sonnenklarheit die Stirn umfließt, nicht etwa ein mißlungenes Streben nach klärender Form, sondern eine bewußte Geringschätzung gegenüber der nivellierenden Flachheit und der

beschönigenden Unaufrichtigkeit, aller Form. Es ist als ob diese ganze Dichtung die Konsequenz ziehen wollte aus dem Worte des jungen Goethe: »Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres.«

Während aber in bezug auf den Begriff des Waltenlassens der Form wir uns auf die herrschende und von den großen Dichtern in übereinstimmender Weise geäußerte Auffassung berufen können, sehen wir uns in bezug auf das Durchbrechen der Form einem Problem gegenüber, das erst in jüngster Zeit sich aufgetan hat.

So erscheint auch das neue ästhetische Prinzip des Durchbrechens der Form in seiner Formulierung bloß als Negation des positiven Prinzips des Waltenlassens der Form. Damit soll aber nicht gesagt werden, daß die künstlerische Richtung, deren Eigenart das neue Prinzip formulieren will, zeitlich der entgegengesetzten Richtung nachfolgt, noch daß sie ihr in ihrem Werte nachsteht. Denn bis in die ersten Anfänge der Kunstentwicklung können wir diese ihrem Wesen nach der klassischen entgegengesetzte Kunstrichtung verfolgen; und um zwischen den beiden Richtungen eine Wertunterscheidung zu machen, sind wir zu sehr Partei: ein jeder seiner ganzen Geistesverfassung nach zu der einen oder der anderen Richtung neigend. Dadurch daß wir den einen von den beiden Begriffen, die wir einander gegenüberstellen, als Negation des andern fassen, wollen wir diesem andern Begriffe weder die historische, noch die sachliche Priorität zuerkennen; vielmehr ist es ein rein methodischer Grund, der uns zu dieser negativen Begriffsfassung veranlaßt: verglichen mit dem Prinzip der klassischen Kunst, das uns nach unserer ganzen Erziehung und kraft der Überlieferung vertraut ist, erscheint das andere Prinzip für uns als ein Neues, Unbekanntes, Problematisches; und so definieren wir es durch seine Beziehungen zu dem Bekannteren.

Problematisch ist das neue Prinzip auch seinem Wesen nach; denn während das Waltenlassen der Form in der Kunst auf der Sonnenklarheit des Bewußtseins oder, wie

Goethe es ausdrückt, der Stil auf den tiefsten Festen der Erkenntnis ruht, auf dem Wesen der Dinge, sofern es uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Gestalten zu erkennen, scheint dem Durchbrechen der Form eine Flucht aus der Klarheit der Erkenntnis in die dunklen Tiefen des Unbewußten, ein Verzicht auf das Licht der Vernunft zugrunde zu liegen. Denn wie bei dem künstlerischen Waltenlassen der Form, so ist auch beim Durchbrechen der Form der Begriff Form nicht in dem äußerlich-technischen, sondern in jenem tieferen Sinne gedacht, in dem er der Kunst gemeinsam ist mit der Philosophie: Form, als Prinzip des gestaltenden Geistes im Gegensatz zu dem »gegebenen« Stoff des auf uns eindringenden Lebens. Das Waltenlassen der Form, als Prinzip der Kunst, bedeutet demnach den künstlerischen Ausdruck des Willens, das Leben der Einheit des zielbewußten Geistes zu unterordnen; und dem gegenüber bedeutet das Durchbrechen der Form den künstlerischen Ausdruck jener entgegengesetzten Einstellung, die auf dem Bewußtsein beruht, daß noch so unendlich Vieles bleibt und bleiben muß, was sich nicht gestalten läßt: es ist ein Verzicht des Geistes auf restlose souveräne Beherrschung des Lebens. Statt der Durchsetzung der nach Lebensbeherrschung strebenden geistigen Persönlichkeit, die ihre innere Einheit auf die gesamte Welt überträgt, ein Untergehen der geistigen Einheit in der Flut des auf uns eindringenden, unfaßbaren, ungestaltbaren, als gegeben hinzunehmenden Lebens.

Darüber was das bewegende Motiv dieses Verzichtes auf rationelle Beherrschung der Wirklichkeit ist, sind uns nur Vermutungen gestattet; denn die Dichter selbst sagen uns nicht, was sie dazu bewegt: sich darüber klare Rechenschaft geben, würde ja ihrem eigenen Grundprinzip widersprechen.

Freiheit dem Leben gegenüber werden auch sie mit ihrem Durchbrechen der Form suchen; denn aus dem Verlangen nach Befreiung entspringt alle Kunst. Aber was wir Waltenlassen der Form nennen, das besonnene ins-Auge-Fassen und dadurch Objektivieren des eigenen Er-

lebens, scheint für sie keine Befreiung zu bedeuten; offenbar widerstrebt ihr Inneres der Form.

Die Spannung des Lebens muß bei ihnen zu groß sein, und so wenden sie sich von aller Form ab. Statt die natürliche Form, die in der Einheit der geistigen Persönlichkeit liegt, noch durch bewußtes Waltenlassen der Form in ihrer geistigen Tätigkeit zu unterstützen, sie wie durch einen Damm gegen die andringende Flut des Lebens zu sichern, sprengen sie auch diese natürliche Form, durchbrechen sie die natürlichen Grenzen, die das principium individuationis der geistigen Persönlichkeit gezogen hat. Statt der Bewältigung des Lebens durch innere Fassung, durch bewußtes Entgegenstemmen des Geistes sehen wir bei ihnen ein fassungsloses Durchbrechen des Dammes, der die Flut des Lebens von uns abhält, und ein Untertauchen in dieser Flut.

Vielleicht ist da der Druck des Lebens zu schwer, als daß er durch innere Fassung ausgeglichen werden könnte; der Schmerz zu groß, als daß die Form ihn mildern könnte; der wunden Zerrissenheit gegenüber erscheint da alle Form, alles Maßhalten, alle innere Fassung als falsche Beschönigung der Wirklichkeit, als Pose, als unwahre oder banale Geste. Und darum der Hohn, das Zerbrechen der Form.

Man hat die Dichtung das Wiegenlied unserer Schmerzen genannt; es gibt aber Leiden, die kein einwiegendes Lied beschwichtigen kann; da weint man sich in den Schlaf hinein. Es ist ein Verzichten darauf, sein Erleben durch bloße Form in eine objektive Sphäre zu heben und so zu dämpfen, und ein Festhalten dieses Erlebens in seiner ganzen schmerzlichen Subjektivität — wie der Schrei einer Hysterischen, der nichts Erlösendes und Befreiendes hat, weil der Wille, den Schmerz los zu werden, gar nicht da ist; ein Aufpeitschen des Schmerzes, ein Einstürmenlassen des Lebens auf sich, bis die Natur selbst ein Ende macht dem Unerträglichen, sich von selbst dem Bewußtsein des Lebens verschließt, bis zur Betäubung, zur Erstarrung; ein Durchkosten aller Leiden des Lebens, aller Wandlungen des stets unbefriedigten, hungrigen Willens zum Leben bis zur Ruhe und Selbst-

nagte das Elend in meinem Herzen, und nagte . . . Es lag schon mit mir in der Wiege und wenn meine Mutter mich wiegte, so wiegte sie es mit, und wenn sie mich in den Schlaf sang, so schlief es mit mir ein, und es erwachte, sobald ich wieder die Augen aufschlug. Als ich größer wurde, wuchs auch das Elend, und wurde endlich ganz groß, und zersprengte mein — Wir wollen von anderen Dingen sprechen, vom Jungfernkranz, von Maskenbällen, von Lust und Hochzeitsfreude -- lalarallala lalarallala, lalaral-la-la-la.«

Es liegt nahe, diese Geistesverfassung als diejenige des kranken Menschen zu bezeichnen: gegenüber dem Verhalten des starken, kräftigen, widerstandsfähigen Menschen, der die Zügel des Lebens in der Hand behält, des freien Lebensgestalters und Lebensbeherrschers — die Fassungslosigkeit des Schwachen, der willenlos zusieht, wie das Leben auf ihm spielt, des Kranken, der dem Leben seelisch unterliegt. So empfand Goethe das Romantische in seinem Gegensatz zum Klassischen als krank.

Aber gerade bei Goethe tritt es deutlich hervor, wie sehr die Definition der beiden Geistesverfassungen als gesund und krank einen Wertunterschied bedeutet. Der gegebenen Gegenätzlichkeit der Kunst gegenüber, die Walzel als deren Zweipoligkeit bezeichnet, und deren Erkenntnis sich heute kein unvoreingenommener Forscher mehr verschließen kann, dürfen wir aber nicht eine der beiden Richtungen von vornherein als eine nicht vollwertige der andern nachstellen.

Man kann freilich auch ohne die beiden Typen der Weltanschauung zu werten, deren Verhältnis insofern mit demjenigen zwischen dem Seelenzustand des gefunden und dem des kranken Menschen vergleichen, als die charakteristische Eigentümlichkeit, die alle Modifikationen der seelischen Krankheit unterscheidet von seelischer Gesundheit, gerade jene Störung des seelischen Gleichgewichts ist, in der das Bewußtsein der Einheit der geistigen Persönlichkeit verloren geht. Aber so wenig die Idee der Bewußtseinseinheit, die allem Waltenlassen der Form zugrunde liegt, dadurch definiert wird, daß man sie als ein Symptom der seelischen

vergessenheit des individualitätslosen Nirwana; ein vom eigenen Gesang nur übertönter, aber nie ausgeglichener ein unlösbarer Schmerz, wie er uns etwa aus der Heineschen Dichtung so vernehmlich entgegenklingt: »Wie ein Wurm Gesundheit bezeichnet, so wenig läßt sich die prinzipielle Negation dieser Einheit, die im Durchbrechen der Form sich äußert, als Symptom der seelischen Krankheit definieren. Es scheint vielmehr hier der Gegensatz zweier Prinzipien vorzuliegen, der nicht von der Psychiatrie aus erfaßt werden kann: zwei entgegengesetzte Typen der künstlerischen Weltanschauung, die zwar der Kunst als solchen eigen sind, zugleich aber, in dem tiefsten Wesen des menschlichen Geistes wurzelnd, einem ebenso radikalen Gegensatz der philosophischen Weltanschauung entsprechen: das geistesfreie, vernunftfrohe Beherrschen des Lebens und das fassungslose sich von dem Leben Beherrschenlassen, die Herrschaft der ratio und auf der andern Seite das dieser widerstrebende, nicht in Begriffe auflösbare, irrationelle Moment. Und wie wir das irrationelle Moment nicht anders fassen können, als durch Negation des philosophischen Formprinzips, der ratio, so können wir auch das Wesen der durch die moderne oder die romantische Kunst repräsentierten Weltanschauung nicht anders definieren, als durch die Negation des klassischen Prinzips des Wartenlassens der Form.

Der Zweipoligkeit der Kunst gegenüber auf die Wertung verzichtend, können wir unser Begriffspaar auch nicht auf den alten ästhetischen Gegensatz Form und Stoff zurückführen; denn bei dem letzteren hat man es nur auf der einen Seite mit eigentlicher, weil geformter Kunst, auf der andern aber mit einer noch nicht geformten, im Stofflichen stecken gebliebenen, nur im uneigentlichen Sinne sogenannten Kunst zu tun. Über eine solche wertende Unterscheidung von Form und Stoff scheint auch Worringer mit seinem Gegensatz Abstraktion und Einfühlung nicht hinauszukommen, nur daß er gerade die Erscheinungen, an denen die frühere Ästhetik ihren Begriff der Kunstform bildete, also die Erscheinungen der klassischen Kunst als im Stoff befangen

empfindet und die strenge Form der Stilisierung mehr auf der andern Seite erblickt, also im Grunde nur eine Umkehrung der alten einseitigen Wertung innerhalb der Kunst vollzieht.

Wir sprechen hier auch nicht mit Walzel von zwei verschiedenen Richtungen des Formwillens innerhalb der Kunst, weil wir bei der einen der beiden entgegengesetzten Richtungen viel mehr eine Auflehnung gegen jede Form zu erblicken glauben. Eher könnten wir einem Willen zur Form entgegenstellen einen andern jede Form fliehenden Willen: ein Gegensatz, den wir über die Grenzen der Kunst hinaus verfolgen können auf alle Gebiete der geistigen Tätigkeit.

Wenn Wilhelm Dilthey, dessen ganzes Streben auf Form im weitesten Sinne dieses Wortes gerichtet war, und der zugleich wie wenige Formmenschen die Macht dessen empfand, was aller Form widerstrebt, das Wesen des philosophischen Strebens in die Worte faßt: »Der Tieffinn des Gemütes und die Allgemeingültigkeit des begrifflichen Denkens ringen miteinander«, so berührt er damit auf dem Gebiete der Philosophie denselben Gegensatz, den wir auf künstlerischem Gebiet durch die Gegenüberstellung von Waltenlassen und Durchbrechen der Form zu fassen versuchen.

Den prinzipiellen Gegensatz innerhalb der Kunst, der selbstverständlich nicht erst heute, wenn auch heute allgemeiner als in früheren Epochen, empfunden wird, hatte feinerzeit Nietzsche zurückgeführt auf den Unterschied zweier exceptioneller seelischer Zustände: der klaren apollinischen Vision und des dunklen dionysischen Rausches, des auf einen objektiven göttlichen Gehalt gehenden Enthusiasmus und der alle Gegenständlichkeit fliehenden Ekstase.

Muß man aber wirklich über das normale Verhalten des Menschen hinausgehen, um eine solche Polarität in der menschlichen Natur zu finden und kann man sie nicht in dem Wesen des menschlichen Geistes selbst erkennen?

Den selben Gegensatz hatte Herder, der Führer des Sturms und Drangs, der Vorläufer der Romantik, in den bekannten Worten, in die er das ihm fremde Wesen des Goetheschen Geistes zusammenfaßte: »Es ist alles so Blick an Euch«, zurückgeführt auf einen ursprünglichen Unterschied in der sinnlichen Anlage des Künstlers: dem Blick, dem »klaren Weltauge« gegenüber, wie es Schopenhauer an Goethe pries, und wie es dem modernen Menschen als vorbildlich erscheint für die klassische Weltanschauung, — jene tiefe Versunkenheit, in der der Mensch in sich hinein horcht, um in seinem tiefsten Innern gefühlsmäßig ahnend einen Widerhall des kosmischen Ganzen zu erleben.

An ähnlichen Versuchen, die Gegensätzlichkeit in der Kunst zurückzuführen auf Unterschiede ursprünglicher Anlagen der Sinnes- oder auch der Phantastätigkeit, fehlt es auch heute nicht.⁸⁾

Dürfte man aber da nicht weitergehen und von einem grundsätzlichen Unterschied zweier einander entgegengesetzter Prinzipien reden, nach denen der Geist in aller seiner Tätigkeit verfährt, jener beiden Prinzipien, die schon Pythagoras als *πέρας* und *ἄπειρον* einander entgegengesetzt hat: der das Leben bewußt beherrschenden, aber auch beschränkenden Form gegenüber das alle Form als Schranke bewußt durchbrechende Unendlichkeitsbewußtsein.

Erst im Zusammenhang mit einem solchen universalen grundsätzlichen Gegensatz würde sich die Zweipoligkeit der Kunst uns in ihrer inneren Notwendigkeit offenbaren; und erst von diesem Standpunkt aus betrachtet, ließen sich die Kämpfe und Wandlungen ästhetischer Auffassung in eindeutiger Weise einreihen in den allgemeinen Zusammenhang des Geisteslebens. So erst, in seiner Tiefe aufgefaßt, würde sich der Begriff der dichterischen Weltanschauung mit dem der philosophischen Weltanschauung berühren: nicht dadurch daß man in der Kunst direkten Anleihen bei der Philosophie nachforschte, sondern dadurch daß man beide, wie alle geistige Tätigkeit, auf dieselbe Einheit des Bewußtseins zurückführte, die der Mensch auf der einen

Seite zu behaupten und durchzusetzen strebt, während er auf der andern Seite das im Zusammenhang des geistigen Lebens ebenso berechnigte Verlangen empfindet, diese Einheit vor Erstarrung zu bewahren.

Allerdings müßten wir, wenn wir die beiden Geistesverfassungen als zwei Grundtypen der Weltanschauung einander gegenüberstellen wollten, den Begriff Weltanschauung über jenen präzisen Sinn hinaus, in dem wir ihn oben definiert haben, erweitern; denn dieser schließt die Form, deren die Wirklichkeit bedarf, um geschaut zu werden, in sich: ohne begrenzende Form gibt es in jenem präzisen Sinne keine Weltanschauung, sondern nur eine Stellung zur Welt, die man eher als Weltgefühl bezeichnen könnte. Und so müßten wir, wenn wir die Begriffe genau fassen wollten, nicht zwei verschiedene Typen der dichterischen Weltanschauung einander gegenüberstellen, sondern der einen dichterischen Weltanschauung, die auf objektive Gestaltung der Wirklichkeit, auf eine geformte Welt ausgeht, entgegenhalten ein elementares, alle Form durchbrechendes dichterisches Weltgefühl; ähnlich wie wir innerhalb der Philosophie nicht von einer doppelten Vernunft sprechen, sondern nur von einer, sich in ihrer Methode wie in ihren Inhalten immer wesensgleich bleibenden Vernunft und ihr gegenüber von einem dunklen, wenn nicht vernunftfeindlichen, so doch jedenfalls über den Bereich der Vernunft hinausgehenden Streben, für das Dilthey nur den unpräzisen Ausdruck »Tiefinn des Gemütes« fand, und, bei dem problematischen Charakter der in Betracht kommenden Erscheinung, keinen präzisieren finden konnte.

II.

Die romantische Weltanschauung im Zusammenhang der allgemeinen Ent- wicklung des philosophischen Denkens.

Dem Studium der Romantiker mehr als demjenigen irgend einer andern Dichterguppe Deutschlands ist es zu statten gekommen, daß in der Literaturgeschichte neben der noch vor kurzem allein herrschenden philologischen eine philosophisch orientierte Strömung in neuester Zeit sich Bahn gebrochen hat. Während der vor bald einem halben Jahrhundert unternommene Versuch Wilhelm Dilthey's, den philosophischen Gehalt der Romantik aus kongenialem Geiste heraus zu verstehen, über eine Generation keinen Widerhall gefunden hat, ist heute eine Reihe von Forschern eifrig bemüht, diesen philosophischen Gehalt wieder lebendig zu machen. Und wenn man sich lange genug gegen die Unvoreingenommenheit der historischen Forschung veründigte, indem man von vornherein über das romantische Denken als verworren und philosophisch unzureichend aburteilte, und mancher Historiker das strenge Urteil, das Haym auf Grund eingehender kritischer Untersuchungen über die ältere Romantik gefällt hatte, ohne Nachprüfung auf alles was die Romantiker geschaffen haben, in Bausch und Bogen ausdehnte, fällt man jetzt in das entgegengesetzte Extrem, in jeden Aphorismus, in jeden gewollt oder ungewollt dunklen Ausspruch der Romantiker einen verborgenen philosophischen Tiefinn hineinzudeuten.

So froh man auch von seiten der Philosophie über diese Annäherung der Literaturgeschichte sein muß, welche unsere Kenntnis der philosophischen Entwicklung durch Berück-

sichtigung allgemeiner, über den engen Kreis der Fachphilosophie hinausgehender Wirkungen auf eine breitere Basis legt, die Gefahr des unbegründeten Hineininterpretierens in die oft bewußt paradoxen Äußerungen der Romantiker erscheint so groß, daß man allen Grund hat, gegen die philosophische Überschätzung der Romantik auf der Hut zu sein.

Die philosophisch orientierten Literaturhistoriker wollen heute die Zusammenhänge zwischen Dichtung und Philosophie nicht, wie ihre Vorgänger Hegelscher Richtung, aus der Idee konstruieren, sondern durch philosophische Analyse des Sprachgebrauchs der Dichter, durch Feststellen ihrer von der Philosophie entlehnten Termini nachweisen. Wenn man aber bedenkt, wie skrupellos gerade die Romantiker überhaupt mit fremdem geistigen Gut umgehen, wie willkürlich sie gebräuchliche Ausdrücke umdeuten, wie eigenwillig vor allem Friedrich Schlegels »mythische Terminologie« ist, so wird man auch die Termini, welche sie von der damaligen »philosophischen Kunstsprache« entlehnen, nicht ohne weiteres in ihrer vollen und präzisen philosophischen Bedeutung nehmen.

Ein Beispiel solcher willkürlicher Umdeutung philosophischer Termini durch die Romantiker haben wir gleich an dem Hauptbegriff der damaligen Philosophie. »Transcendental« ist einer ihrer Lieblingsausdrücke, sie sprechen von transzendentaler Poesie, transzendentaler Buffonnerie, von transcendentalem Sinn für Projekte und Fragmente. Aber gerade ein solcher Gebrauch des philosophischen Terminus zeigt, daß den Romantikern das Wesen der Transcendentalphilosophie mit ihrem Streben nach prinzipieller Grundlegung aller realen Erkenntnis und aller objektiven Wertung im Grunde fremd geblieben ist; denn der Begriff eines transzendentalen Sinnes oder auch einer transzendentalen Poesie ist an sich schon widersprechend. Wenn das Athenäum die Definition gibt: »Transcendental ist was in der Höhe ist, sein soll und kann«,¹⁾ so hat dieser Begriff eines jeden höheren Strebens über die Wirklichkeit hinaus

nur eine sehr entfernte Analogie mit dem erkenntnistheoretischen Begriff der transcendentalen Begründung jedes objektiven Urteils, die über das empirische Bewußtsein hinausgeht, nur um es als berechtigt zu erweisen. Mehr als solche entfernte »Analogie der philosophischen Kunstsprache« finden wir auch in Friedrich Schlegels Hauptstelle über Transcendentalpoesie²⁾ nicht; der Ausdruck *transcendental* ist da zunächst ganz wörtlich genommen: das Hinausgehen über das unmittelbar gegebene Reale zum Idealen, dessen Verhältnis zum Realen das Eins und Alles der Transcendentalpoesie sein soll; so weit deckt sich der Begriff mit der Schiller'schen »sentimentalischen Dichtung«, deren drei Formen — Satire, Elegie, Idylle — auch bei Schlegel wiederkehren. Wenn aber Schlegel weiter ausführt, daß so gut wie die kritische Transcendentalphilosophie »das Produzierende mit dem Produkt« darstelle und »im System der transcendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transcendentalen Denkens« enthalte, auch die Transcendentalpoesie »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein« sollte, so finden wir in dieser subjektivistischen Deutung den philosophischen Begriff des Transcendentalen nicht bloß verwischt, sondern von Grund aus mißverstanden, wir würden heute sagen, in der Richtung des Psychologismus. Und vollends schlägt der Begriff »Transcendental« in sein Gegenteil um, wenn in demselben Fragment die Selbstdarstellung der Poesie als »künstlerische Reflexion und schöne Selbstbespiegelung« gefaßt wird und so die letzte Spur der Objektivität sich verflüchtigt. Den selben unobjektiven, dem ursprünglichen Ziel der Transcendentalphilosophie entgegengesetzten Sinn finden wir auch in dem Begriff einer »wirklich transcendentalen Buffonnerie«, in der die Realität sich in ähnlicher Weise auflöst, wie in der »romantischen Ironie«. ³⁾

Das Beispiel mag vorderhand genügen, um zur Vorsicht gegenüber den aus der »philosophischen Kunstsprache« entlehnten Ausdrücken der Romantiker zu mahnen. Es ist typisch für die Art, wie sie sich dabei über die ursprüngliche

philosophische Bedeutung hinwegsetzen und wie wenig sie vor allem in das eigentliche erkenntnistheoretische Problem, das im Mittelpunkt der damaligen Philosophie steht, eindringen.

Dadurch ist allerdings eine philosophische Bedeutbarkeit der Romantiker nicht von vornherein ausgeschlossen; diese braucht bei ihnen so wenig wie bei andern philosophierenden Dichtern an die Eindeutigkeit philosophischer Begriffe und die strenge Konsequenz des philosophischen Systems gebunden zu sein. In beiden Beziehungen bleiben die Dichter fast immer hinter den Fachphilosophen zurück. Den philosophischen Gehalt nimmt der Dichter auch in dichterischer Form auf; und nur insofern er das tut, insofern er das philosophische System in eine persönlich erlebte Weltanschauung umzusetzen und durch diese auf seine Zeit zu wirken vermag, kann er neben dem Fachphilosophen, der das Systematische immer besser beherrscht, seinen Anteil an der allgemeinen philosophischen Entwicklung haben.

Das haben die deutschen Klassiker getan; der deutsche Idealismus ist nicht von Kant und den nachkantischen Philosophen allein geschaffen worden; die deutschen Dichter haben auch ihren Anteil daran. Und zwar nicht nur in dem Sinne, daß sie die Gedanken der Fachphilosophen dem Volk zugänglich gemacht und sie so erst zum geistigen Besitz des Volkes erhoben hatten; sondern sie griffen auch selbst in die Entwicklung des philosophischen Denkens ein und haben dem Idealismus eine neue Richtung gegeben, sodaß, wenn wir heute die auf Kant folgenden spekulativen Philosophen auf die treibenden Motive ihres Denkens untersuchen, wir überall auf die Anregungen stoßen, die von den Klassikern ausgegangen sind. Das gilt von Schelling und Schleiermacher so gut wie von Hegel, in dessen philosophischer Entwicklung der Einfluß der deutschen Klassiker nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Läßt sich daselbe auch von den Romantikern sagen? Haben auch sie eine einheitliche Weltanschauung geschaffen, welche befruchtend auf die weitere Entwicklung des philosophischen Denkens gewirkt hätte? In der Zeit, da die

Verschwommenheit des Begriffs »Romantik« sich auch auf dessen Gegenstand übertrug, und romantisch so viel bedeutete, wie unklar und verworren, wäre nicht nur diese Frage verneint, sondern überhaupt das Vorhandensein einer bestimmten einheitlichen romantischen Weltanschauung geleugnet worden. Hatte doch selbst Dilthey, als er zuerst an das Studium der dichterischen Genossen Schleiermachers ging, nicht ohne Zögern den Namen der Romantik in Anspruch genommen für »die Weltansicht, welche in der auf Goethe, Kant und Fichte folgenden Generation hervortritt.«⁴⁾ Seit jener Zeit hat sich aber die Kenntnis der Romantik in Beziehung nicht nur auf ihre künstlerische Eigenart, sondern auch auf ihre Welt- und Lebens-Auffassung, nicht zum mindesten dank Dilthey, so geklärt, daß man keinen Grund mehr hat, »dem Mißbrauch, der . . . mit diesem Namen getrieben worden ist, einmal dadurch ein gründliches Ende zu machen, daß man sich seiner entledigt.« Und Dilthey's Begriff der Generation ist uns dafür nicht mehr bestimmt genug: Hegel oder Fries rechnen wir ebenso wenig zu den Vertretern der romantischen Weltansicht, wie A. v. Humboldt; und bei Schelling oder Schleiermacher halten wir auseinander, was an ihrem Denken romantisch ist, von anderen davon verschiedenen Seiten. Dabei stützen wir uns durchaus nicht bloß auf persönliche Beziehungen dieser Denker zum romantischen Kreise, sondern setzen voraus einen bestimmten Charakter des romantischen Denkens, der sich bei aller Verschiedenheit der in Betracht kommenden Individualitäten doch gleich bleibt. So kann für uns nur der objektive Wert und der Wahrheitsgehalt, nicht aber die Existenz einer besonderen romantischen Denkrichtung in Frage kommen.

Welcher ist der Charakter dieser romantischen Denkrichtung? Nach den vorausgegangenen Betrachtungen uns dessen vollständig bewußt, daß eine eigentümliche dichterische Weltanschauung sich nicht als eine bloße Denkrichtung charakterisieren läßt, versuchen wir dennoch der romantischen Weltanschauung von dem romantischen Denken aus

näher zu kommen, und zwar aus der Überzeugung heraus, daß das Denken und das Dichten der Menschen in ihren tiefsten Motiven mit einander zusammenhängen und sich gegenseitig erleuchten.

Der 'gemeinsame Zug, der uns zunächst, als für das Denken der Romantiker charakteristisch, in die Augen springt, ist der prinzipielle Gegensatz zur Aufklärung mit ihrer ganzen verstandesmäßigen Kultur. Wie der Kampf gegen die Berliner Aufklärung die Romantiker überhaupt erst zusammenführte und auch für ihre jüngere Generation das einigende Band blieb, so durchzieht die Opposition gegen den Rationalismus der Aufklärung in allen seinen Formen ihr Denken. Hierher gehört ihr Spott über den nüchternen Wirklichkeitsinn der »harmonisch Platten«, ihr vornehmes Herabsehnen auf die »Ökonomie«, auf die realen praktischen Werte, wie auch ihre Vorliebe für das Alogische, Paradoxe; kein bloßer Zufall und nicht bloß eigene Unfähigkeit zusammenhängender Darstellung ist es, wenn sie für ihr Programm die Form unbegründeter Aperçus und zusammenhangloser Fragmente wählen.

Durch solche allgemeine Opposition gegen den Rationalismus der Aufklärung kann aber der philosophische Gehalt der Romantik nicht erschöpfend charakterisiert werden. Das starke revolutionäre Bewußtsein der jungen Ideenkämpfer, die sich als Führer einer neuen Zeit fühlen, läßt sich kaum begreifen, wenn man immer nur die Berliner Aufklärung mit dem alternden Nicolai an der Spitze als das eigentliche Ziel ihrer Angriffe denkt. Der Kampf gegen die Aufklärung, gegen die eine Generation früher der Sturm und Drang die ersten wuchtigen Schläge führte, hatte inzwischen den Reiz der Neuheit längst eingebüßt. Nach Jahrzehnten regster geistiger Entwicklung konnten sich die Romantiker nicht beschränken auf die bloße Wiederholung dessen, was schon die Stürmer und Dränger gesagt hatten.

Als diese zuerst den Kampf gegen die Aufklärung begannen, war sie zumal in Deutschland, wo die Leibniz-

Wolffische Philosophie das ganze Denken bestimmte, eine herrschende Macht; und als solche rief sie eine Reaktion hervor, die sich gegenüber dem Verstand auf das Gefühl berief und die ursprüngliche unverbildete Natur auspielte gegen die aufgeklärte Bildung. Wenn auch der Sturm und Drang nicht reich ist an philosophischem Ideengehalt, sich vielmehr gegen jede Spekulation, jedes systematische Denken, jede eigentliche Philosophie überhaupt auflehnt, so verraten schon seine bekannten Schlagworte (Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Totalität der menschlichen Kräfte), daß er in einer allgemeinen Bewegung wurzelt, die, gegen Vernunft und Kultur gerichtet, weit über die Grenzen der Kunst hinausgeht und eine tief eingreifende Phase in der gesamten Entwicklung des geistigen Lebens Europas bedeutet.

Gegen den Rationalismus, der seit dem Erwachen des selbständigen modernen Denkens immer mehr erstarkend, das Denken der großen Denker des XVII. Jahrhunderts beherrscht, um im XVIII. Jahrhundert in der Form der Aufklärung sich auf breite Massen zu übertragen und die gesamte Kultur, Kunst und Leben, Wissenschaft und Religion zu durchdringen, erhebt sich eine Gegenströmung, die von dem Bewußtsein der Grenzen der Vernunft und der auf ihr aufgebauten Kultur getragen ist. In der Tiefe hatte diese Strömung immer bestanden, wenn sie sich auch gegenüber dem herrschenden Rationalismus nicht behaupten konnte. Jetzt, da sie, jahrhundertlang zurückgedämmt, sich endlich Bahn bricht, tritt sie zu gleicher Zeit auf allen den Gebieten auf, deren sich vorher der Rationalismus bemächtigt hatte: der Popularphilosophie der Leibniz-Wolffischen Schule, um nur bei den Formen zu bleiben, welche diese Bewegung in Deutschland annimmt, tritt die Gefühlsphilosophie entgegen, der Aufklärungstheologie der Pietismus, im Namen der Bildungs-ideale Rousseaus wehrt sich der Basedowsche Philantropismus gegen den Kulturstolz des aufgeklärten Zeitalters, und gegenüber der ganzen auf französischem Klassizismus fußen-

den, streng rationalistischen Ästhetik zeigen sich auf allen Gebieten der Kunst neue freiere Regungen.

Im Rahmen dieser allgemeinen, vom Bewußtsein der natürlichen Schranken der Vernunft und Kultur getragenen Bewegung, als eine von ihren Formen, erscheint auch der Sturm und Drang trotz all' des jugendlich Unreifen, das seine einzelnen Vertreter zeigen, doch philosophisch bedeutsam. Die Kraft, mit der er auch heute noch aus seinen besten Werken zu uns spricht, läßt uns die Auflehnung der durch Jahrhunderte unterdrückten irrationalen Seiten des Menschen nachfühlen; es ist das Selbstgefühl des sich gegen die Fesseln der Kultur und ihrer Disziplin sich wehrenden Menschen, was da auch schon in der bloßen Negation, in dem Haß gegen das tintenklecksende Saekulum eine so eindringliche Sprache redet.

Dazu bedurfte es auch, solange der Kampf gegen Vernunft und Kultur in Bausch und Bogen geführt wurde, keines besonderen philosophischen Rüstzeugs: Rousseaus Auflehnung gegen die Kultur im Namen der unverdorbenen Natur, Hamanns Zurückgreifen auf die ursprüngliche Totalität des unmittelbaren Erlebens gegenüber der kritischen Aussonderung der Vernunfttätigkeit, Herders Lehre von der Poesie, als der Muttersprache des Menschengeschlechts und allgemeiner von der Kunst, als natürlichem Gefühlsausdruck, der kein Vorrecht einzelner Gebildeter, sondern allgemeine Völkergabe sei; Jacobis Pochen auf die Rechte des Gefühls und sein mystisches Saltomortale, durch welches er sich aus der Philosophie, wie sie ihm der Verstand als allein haltbar zeigt, rettet dorthin, wo ihn das Bedürfnis des Herzens hintreibt — damit ist der ganze Ideengehalt der Sturm- und Drangperiode erschöpft.

Auf diesem philosophischen Standpunkt konnten die Romantiker nicht stehen bleiben. Für die junge Generation konnte es sich nicht mehr um unveränderte Fortsetzung des alten Kampfes gegen die Aufklärung handeln; war doch inzwischen eine ganze neue Kultur erwachsen, die jene allgemeine Opposition gegen die Aufklärung voraussetzte,

die aber auch das Erbe der Aufklärung angetreten und dem Rationalismus, als dessen neue Entwicklungsstufe sie betrachtet werden könnte, eine tiefere Grundlegung und reichere Ausbildung gegeben hatte; eine Kultur, die gegenüber der einseitigen Betätigung des Verstandes die Totalität der menschlichen Kräfte berücksichtigte, diese Kräfte aber nicht in ihrer rohen Wildheit hinnahm, sondern sie philosophisch und künstlerisch zu gestalten strebte. Die auf Wolff gegründete Popularphilosophie hatte Platz gemacht Kants kritischer Betrachtung des menschlichen Geistes in seiner theoretischen, praktischen und ästhetischen Tätigkeit; und die in der Popularphilosophie wurzelnde Poetik eines Gottsched war durch die klassische Ästhetik Goethes und Schillers abgelöst worden.

Die Romantiker, welche die philosophische Arbeit von Kant, die Kunsttheorie von Goethe und Schiller vorfanden, welche selbst als Zeitgenossen von Fichte, Schelling und Schleiermacher wirkten, konnten es mit der philosophischen Grundlegung ihres Standpunktes nicht so leicht nehmen, wie die Stürmer und Dränger. Der Kampf gegen die Aufklärung konnte jetzt, wenn er überhaupt noch berechtigt sein sollte, nur auf Grund der philosophisch vertieften Kultur geführt werden; oder vielmehr der Kampf konnte jetzt nicht mehr der Aufklärung selbst gelten, sondern nur der klassisch-idealistischen Geistesrichtung, insofern diese das Erbe der Aufklärung angetreten hatte. Und seinem Charakter nach konnte dieser Kampf nicht mehr eine allgemeine Auflehnung gegen die Vernunft überhaupt sein, sondern nur ein Hinausgehen über diejenige Formulierung, welche die Forderungen der Vernunft in dieser neuen Weltanschauung gefunden hatten.

So tritt in den Vordergrund des Interesses das Verhältnis der Romantik nicht zur Aufklärung, sondern zur klassisch-idealistischen Geistesrichtung. Was ist ihr mit der letzteren gemeinsam, das die beiden von der Aufklärung trennt, und was ist ihr eigentümlich, worin sie über die

Klassiker hinausgeht, wie sie mit diesen über die Aufklärung hinausgegangen war?

Das Verhältnis wird schon rein äußerlich bezeichnet durch die persönlichen Beziehungen der Romantiker zu den Klassikern. Mochten dabei auch ganz zufällige, unsachliche Motive mitspielen, es entsprach doch dem wirklichen Verhältnis der Ideen, wenn Friedrich Schlegel zunächst an Schillers philosophische Arbeiten anknüpfte, um sich erst nachträglich der Kluft, welche ihn von diesem trennte, bewußt zu werden; oder wenn Schiller, der viel direkter als Goethe auf das rein philosophische Problem ausging, auch viel entschiedener abgestoßen wurde durch die romantische Umdeutung klassischer Gedanken. Ebenso entsprach es auch der Sachlage, daß die Opposition der Romantiker sich mehr gegen den philosophierenden Klassiker Schiller richtete, als gegen Goethe, der die klassischen Ideale weniger theoretisch verfocht, als direkt in seinem Leben und dichterischen Schaffen verkörperte, wie es auch nur natürlich war, daß das Klassisch-Unromantische auch in Goethes dichterischer Gestaltung dem tief sinnigen Dichter der Romantik Novalis viel weniger entging, als dem theoretisierenden Verstandesmenschen Friedrich Schlegel.

Es ist das große Verdienst von Walzel, daß er den philosophischen Charakter der Romantik in ihrem Unterschied gegenüber dem Sturm und Drang hervorhebt; indem er aber dabei die gesamte Romantik auffaßt, als in erster Linie »bedingt durch die neue metaphysische Welle, die in Kant einsetzt und bis zu Hegel sich erstreckt«,⁶⁾ scheint er weniger bestrebt, die Eigenart des romantischen Denkens gegenüber der idealistischen Philosophie zu wahren. Wenn Walzel das Kennzeichen der ganzen Bewegung darin sieht, »daß sie den Ansprüchen der Vernunft ein durchaus anderes Recht werden läßt, als die Genieperiode«, so dürfte auch der prinzipielle Unterschied nicht unbeachtet bleiben in der Bedeutung, welche der »Vernunft« in den philosophischen Systemen von Kant bis zu Hegel zukommt und welche ihr die Romantiker beilegen. Der Unterscheidung der Romantik

von der Epoche des Sturms und Drangs gegenüber soll nicht die viel wichtigere Unterscheidung der Romantik von der klassischen Epoche übersehen werden.

Die romantische Polemik ist zum großen Teil schuld daran, daß »Aufklärung« für Manchen heute noch gleichbedeutend ist mit flacher Nüchternheit und geistiger Beschränktheit und daß der Wert dieser großen Bewegung von vielen Historikern unterschätzt wird. Dieser Wert wird dadurch nicht erschöpft, daß man die Aufklärung als Vorbereitung auffaßt für die großen Kämpfe gegen den Druck der staatlichen und vor allem der kirchlichen Autorität. Auch abgesehen von dieser historischen Bedeutung hat die Aufklärung, für sich betrachtet, ihren eigenen positiven Gehalt; es ist ihr sicherer Sinn für reale fundierte Kulturwerte, für selbstgeprüfte und damit gesicherte objektive Wahrheit, ihr prinzipieller Kampf gegen jedes Vorurteil und gegen jede will- und unwillkürliche Täuschung.

Wilhelm Dilthey hat in seinem »Schleiermacher« darauf hingewiesen, wie besonders der deutschen Aufklärung infolge ihres Zusammenhangs mit der Reformation, ein starker positiver Zug eignet. Wenn wir neben der religiös-ethischen Weltanschauung, welche Dilthey dabei vor allem vor Augen hat, auch das natürliche Weltbild berücksichtigen, dessen mathematisch-mechanischen Zusammenhang die Forschung des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sich zu sichern strebt, so finden wir denselben positiven Zug in der gesamten Denkarbeit jener Zeit; auch die Kritik, wie sie die französischen Encyclopädisten an allem Bestehenden üben, setzt trotz aller Schärfe, welche ihr der gallische Wit verleiht, sehr bestimmte positive Ideale voraus, in deren Namen sie geübt wird: aus bloßer Negation wäre die große Revolution mit ihrem stark doktrinären Charakter nicht hervorgegangen. So gut wie die deutsche Aufklärung wurzelt auch die französische und englische Aufklärung in der einheitlichen, kontinuierlichen Entwicklung, die wir bis zum Beginn der Neuzeit, bis zu jener großen Bewegung, welche wir nach ihren

Hauptformen in Kunst und Religion als Renaissance und Reformation bezeichnen, zurückverfolgen können.

Was diese, als erster Vorstoß einer neuen geistigen Verfassung begonnen hatte, hat die Aufklärung weitergeführt, und mit ihr hat die Aufklärung ihren Grundcharakter gemeinsam. Ich fasse diesen Charakter mit den Worten Diltheys zusammen: »eine totale Verschiebung des Interesses . . . aus der Jenseitigkeit in das Diesseits der Selbsterkenntnis, der Erfassung des Menschen, des Studiums der Natur, der Anerkennung des selbständigen Wertes der Wirklichkeit, des Wertes der Arbeit für sie in einheitlicher Bildung, in Segen und Glück des Lebens inmitten der Ordnungen des Wirklichen«. ⁶⁾

Dieser große Wirklichkeitsinn, dieses Ausgehen auf objektive Realität ist auch allen Erscheinungen der Aufklärung gemeinsam und steckt, als berechtigter Kern, auch in dem flachen Naturalismus und dem nüchternen Utilitarismus des Berliner Kreises. Für diesen Wirklichkeitsinn der Aufklärung, dem die Romantik nicht gerecht wurde, haben wir heute das Verständnis wiedergewonnen. Und damit ist uns nicht nur der Zugang zur Aufklärung erleichtert, sondern auch die historische Erkenntnis der klassischen Epoche des deutschen Geistes ist dadurch gefördert worden: diese erscheint uns als Fortbildung der Aufklärung, wie die Aufklärung eine Fortbildung von Renaissance und Reformation ist. Die ganze Neuzeit durchzieht so eine kontinuierliche, von jenem Wirklichkeitsinn getragene Entwicklung, die von der Renaissance und der Reformation zu der klassischen Epoche des deutschen Geisteslebens führt, und der eine andere, von ihr wesensverschiedene, in der Romantik gipfelnde Entwicklung gegenübertritt. Gerade der Vergleich der klassischen Epoche mit der Romantik bringt uns zum Bewußtsein, wie stark der Realitätsinn in der ersteren ist, wie fest noch der deutsche Idealismus »auf der wohlgegründeten dauernden Erde« steht, wenn er auch zugleich, darin im Gegensatz zur Aufklärung, sich aufwärts hebt, als wollte er »mit dem Scheitel die Sterne« berühren.

Die philosophische Grundlegung der klassisch-idealistischen Weltanschauung bildet Kant. Wie hoch auch dieser durch die Energie seines Denkens über das allgemeine Niveau der Aufklärungsphilosophie hinausragt, in der Grundrichtung seines Forschens kann er den Zusammenhang mit seiner Zeit, die er selbst mit Stolz zwar nicht als die aufgeklärte, aber doch als die Zeit der Aufklärung bezeichnet, nicht verleugnen, und seine »kritische« Philosophie ist zwar das höchste, aber immer doch ein Produkt des »Zeitalters der Kritik, der sich alles unterwerfen muß«. Sein ganzes Denken durchzieht das Streben nach sicherer Grundlegung der Realität, das Suchen nach apriorischen Grundformen aller objektiven Erkenntnis und aller objektiven Wertung. Seine bekannte Hauptfrage: »Wie sind synthetische Urteile a priori möglich« befragt, wenn man sie aus seiner Terminologie in die gewohnte Sprache überträgt: wie ist reale gegründete Erkenntnis möglich, die mehr ist als bloße subjektive »Gemütsbeschaffenheit« des Betrachtenden? Und wie kann es objektive ethische und ästhetische Werte geben, die wiederum nicht nur in Beziehung auf die persönlichen vitalen Interessen des Beurteilenden bestehen? Was liegt dieser Fragestellung anderes zu Grunde, als der uns von der Aufklärung her bekannte Realitätsinn!

Gemeinsam mit der Aufklärung ist Kant auch der Weg, auf dem er die Begründung der Realität sucht: schon in dem Titel seines Hauptwerkes kündigt sich der Rationalismus der Aufklärung an; zugleich aber tritt in der Art, wie Kant dabei den Begriff »Vernunft« faßt, das Eigentümliche hervor, das ihn von der Aufklärung trennt: die »Vernunft«, auf deren Analyse er seine Philosophie gründet, ist bei ihm viel wesentlicher vom Verstand unterschieden, als es in der Terminologie der Aufklärung der Fall ist; an die Stelle der logischen Unterscheidung zwischen Urteilen und Schließen tritt die tiefere erkenntnistheoretische Unterscheidung, die allerdings, wie auch sonst bei Kant, an logische Formen anknüpft: wie das Urteil die logische Form ist für das Erfassen, das Begreifen der Wirklichkeit, so faßt Kant den

Verstand als das Vermögen empirischer, positiver Erkenntnis; und wie alles Hinausgehen über die gegebene Wirklichkeit, der Reihe der Bedingungen nach auf das Unbedingte hin, in der Form des Schließens geschieht, so bedeutet die Kantische Vernunft das Denken des Unbedingten. Verstand und Vernunft sind bei Kant nicht nur der logischen Form, sondern auch dem Erkenntnisinhalt nach verschieden: der Verstand, als Vermögen der Begriffe, welche die Gesetzmäßigkeit des Wirklichen konstituieren; die Vernunft, als Vermögen der Ideen, welche auf das Unbedingte hinweisen, um in diesem ein Regulativ für die Beurteilung des Bedingten zu suchen.

In welchem Sinne Kant über die Aufklärung hinausgeht, tritt am deutlichsten hervor in der zentralen Stellung, welche die »Idee« in seinem System einnimmt. Nicht bloß schöpfen alle sittlichen Normen ihre Berechtigung aus der Idee des unbedingten Sollens, sondern auch die Erkenntnis der Wirklichkeit, die Einzelerfahrung selbst wird erst im Hinblick auf das Unbedingte begründet, und erst die Idee der Totalität der Erfahrung trägt die sichere Gewähr für die Einzeltatsachen in sich. Die Fundierung der Erkenntnis der Wirklichkeit ist ebenso eine unendliche Aufgabe, wie die sittliche Gestaltung der Wirklichkeit.

So bleibt bei Kant die Forderung der Aufklärung nach Fundierung der Wirklichkeit bestehen, aber ihre Erfüllung wird ins Unendliche projiziert. Der Blick bleibt auf das Diesseitige gerichtet, für das sich aber eine unendliche Perspektive eröffnet. Man steht noch immer auf dem festen Boden der Wirklichkeit, aber von da aus sucht man einen unbeschränkten Horizont.

Die Richtung aufs Unendliche, wie sie der Kantischen Idee eignet, bleibt charakteristisch für die ganze idealistische Philosophie; nur verwandelt sich bei den Nachfolgern Kants, entsprechend der allgemeinen Verschiebung des Interesses vom erkenntnistheoretischen auf das metaphysische Gebiet, auch die unendliche Idee aus Kants leitendem Prinzip in eine metaphysische Realität.

Die Stellung nun, welche innerhalb dieser Entwicklung des Idealismus die Klassiker einnehmen, vergegenwärtigt am besten Schillers Begriff des »Ideals«. Dieser zentrale Begriff der Schillerschen Ästhetik ist nichts anderes als eine ästhetische Umbildung der Kantischen Idee. Was bei dem reinen Philosophen Kant das formale Prinzip war, nimmt bei dem Künstler Schiller die Form eines konkreten, inhaltlich bestimmten Seins an. Das Ideal der Schönheit wird dem Menschen, welcher sich der »Idee seiner Menschheit«, als einem Unendlichen, »im Laufe der Zeit immer mehr nähern kann, aber ohne es jemals zu erreichen«, zu einem »Symbol seiner ausgeführten Bestimmung«; in der »erfüllten Unendlichkeit« der ästhetischen Anschauung findet im Gegensatz zur leeren Unendlichkeit der abstrakten Idee die unendliche Aufgabe ihre »Darstellung«.) Was Schiller, als sittliche Persönlichkeit, von Anfang an zu Kant und dann zu Fichte zog, der Unendlichkeitscharakter ihres Idealismus, fand ein Gegengewicht in Schillers künstlerischem Bedürfnis nach Gestaltung. So ging er auch in seiner sittlichen Auffassung über Kants reine Pflicht um der Pflicht willen hinaus zu dem unmittelbar aus der Natur des Menschen sich ergebenden Verhalten im Einklang mit der Neigung; er ging über Kants unendliche Idee der Heiligkeit hinaus zum Ideal der schönen Seele, über die allgemeine höchste Menschheitsaufgabe der Durchdringung aller Materie durch Form hinaus zu deren tatsächlicher Vereinigung im Ideal des Schönen überhaupt. »In der Schönheit Schattenreich« findet Schiller die Harmonie von »Sinnenglück und Seelenfrieden« verwirklicht, das Ideal realisiert. Jener Dualismus von Form und Materie, dessen Überwindung nach Kant auch nur eine unendliche Idee ist, wird in Schillers ästhetischem Ideal tatsächlich überwunden.

Und damit hatte Schiller den philosophischen Konkretisierungen der Idee, wie sie für die auf Kant folgende Zeit so charakteristisch sind, den Weg gewiesen. Keiner der späteren Versuche, über Kants Dualismus hinauszugehen, seinen Formalismus zu überwinden und einen Durchbruch

zu finden von reiner Form zum Inhalt, von Subjekt zu Objekt, ist wohl ganz unbeeinflusst geblieben von Schillers ästhetischer Fortbildung der Kantischen Philosophie. Hier lehen wir den folgenschwersten Eingriff der deutschen Dichtung in die Entwicklung der deutschen Philosophie.

Und nun die Stellung, welche dieser ganzen idealistischen Bewegung gegenüber die Romantiker einnehmen. Auch sie sind Idealisten in dem Sinne, daß ihnen der Zug nach dem Unendlichen eignet; und auch sie bleiben unbefriedigt von der Kantischen Idee mit ihrem rein formalen Charakter. Wenn, wie schon Walzel darauf hingewiesen hat,⁸⁾ die Bedenken, welche Friedrich Schlegel gegen den »regulativen Gebrauch der Ideen« bei Kant äußert, sich nahe berühren mit der Kritik, welche Schleiermacher an Kants Verwendung der »überflüssigen Ideen der Vernunft« übt, so lassen sich Beide, was diese Kritik Kants anbetrifft, einreihen in eine allgemeine Bewegung ihrer Zeit, deren entschiedenster Vertreter Schiller war. Und zwar tritt diese kritische Stellungnahme bei den Romantikern, wie wieder Walzel gezeigt hat, früher hervor, als von einem direkten Einfluß Schillers die Rede sein kann. Was aber die Romantiker an Stelle von Kants Idee setzen, trägt wieder von Anfang an einen wesentlich anderen Charakter als das Schiller'sche Ideal.

Gleich in den von Walzel herangezogenen Briefen von Friedrich Schlegel aus dem Jahre 1793 tritt dieser Unterschied hervor. Wenn er da die systembildende Vernunft als »heilige Anlage der Menschheit« und ihre Begriffe als »Urkunden unseres göttlichen Adels« (Br., S. 111) dem Bruder Wilhelm gegenüber in Schutz nimmt, so zeigt sich schon darin der subjektive Charakter der Schlegel'schen Auffassung. Noch deutlicher tritt dieser hervor, wenn die Vernunft »als Vermögen der Ideale« definiert wird: »Vernunft ist ja nicht nur ein Teil des Vorstellungsvermögens, sondern auch ein Grundtrieb, der nach dem Ewigen« (Br., S. 126), d. h. nicht nur das Kantische Prinzip der objektiven Erkenntnis, sondern auch subjektiver Trieb. So subjektiv faßt Schlegel die Vernunft als »Sehnsucht nach Gott« und »heißen Durst nach

Ewigkeit« (Br., S. 111), als »Streben nach dem Unerreichbaren« und »Liebe zu dem Namenlosen«, daß er kein Bedenken trägt, sie als »einzigen Inhalt« von Jacobis »Allwill« zu bezeichnen. (Br., S. 126.)

Wenn es in diesem Zusammenhang heißt: »Was wir in Werken, Handlungen und Kunstwerken Seele heißen (im Gedichte nenne ichs gern Herz), im Menschen Geist und sittliche Würde, in der Schöpfung — lebendigster Zusammenhang — das ist in Begriffen System« (Br., S. 111), so erinnert diese Einordnung der systembildenden Vernunft unter die Schlagworte des Sturms und Drangs viel eher an Herder, der es mit der Sonderung der Begriffssphären nicht so genau nimmt, als an den »gebildeten Kantianer« Schiller.

Verfolgt man von diesen ersten Keimen des romantischen Denkens an die Entwicklung bei den einzelnen Denkern weiter, so sieht man, wie sie sich in der Auffassung der »Idee« immer mehr entfernen von den gleichzeitigen Vertretern der idealistischen Philosophie: während bei diesen die Idee immer mehr hypostasiert wird bis zum Hegel'schen Ontologismus, verflüchtigt sie sich bei den Romantikern immer mehr in wesenloser Subjektivität bis zu der Definition des Heine'schen Kutschers Patensen: »Nu, nu, eine Idee ist eine Idee! Eine Idee ist alles dumme Zeug, was man sich einbildet.«

Dem Schiller'schen Begriff »Ideal« entspricht in Goethes »gegenständlichem Denken« der Begriff »Stil«. Goethes »beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht«, hält ihn von der Willkür der subjektiven »Manier« zurück, während die ideenhaften Momente dieses »intuitiven Geistes« ihn »im Empirischen den Charakter der Notwendigkeit« auffuchen und als Künstler über »einfache Nachahmung der Natur« hinausgehen lassen zu einer Darstellung, die »auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Gestalten zu erkennen«, ruht.⁹⁾ Wie in der »Urpflanze«, deren Konzeption die beiden

Dichter zuerst zusammenführte, Schiller eine Idee und Goethe eine Erfahrung lehen, so fassen sie auch auf künstlerischem Gebiet, nur von verschiedenen Seiten ausgehend, daselbe Ziel ins Auge. Schiller von dem allgemeinen Ideengehalt, der »Gelegenheitsdichter« Goethe von der »Gegenwart« aus, die »ihr Recht haben« will, suchen beide ein über dem sie Trennenden liegendes Höheres: in Goethes »Stil« soll die Erfahrung durch das Gesetz »generalisiert« werden, wie in Schillers »Ideal« die Idee durch Anschauung realisiert werden soll.

Ein ähnlicher, auf dem festen Boden der Wirklichkeit ruhender Idealismus also, wie er die Richtung von Schillers philosophischem Denken charakterisiert, äußert sich auch in Goethes künstlerischem Programmbegriff Stil, als dem »höchsten Grad, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann«. Weder subjektive willkürliche Konstruktion, noch viel weniger rohe Empirie, sondern eine ideelle Wahrheit ist ihm die sicherste Grundlage der Kunst; zwar nicht die metaphysische Wahrheit der auf Kant folgenden spekulativen Denker, denen die Kunst ein »Organon der Philosophie«, eine Offenbarung der im Verborgenen herrschenden Weltvernunft ist, wohl aber die symbolische Wahrheit, wie Goethe das Wesen des Symbols faßt, als Verkörperung des Allgemeinen im Besonderen, die Wahrheit des Typischen, wie sie hervortritt in »eminenten Fällen«, die als »Repräsentanten vieler anderen« dienen können, die Wahrheit der »bleibenden Verhältnisse«, der bedeutenden »ächten Gegenstände« der Kunst.

Auch diese Form des objektiven Idealismus, wie er sich in der klassischen Kunstauffassung äußert, erhält sich bei den Romantikern nicht mehr. Nicht die Auswahl des Wesentlichen, sondern den vollen, unbeschnittenen Reichtum des individuellen Lebens suchen sie in der Kunst, von den beiden Begriffen, deren Verbindung Schillers »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen« fordern, Fülle und Form, Leben und Gestalt, nur den ersteren festhaltend, während sie mit dem klassischen »bewußten walten Lassen der Form«

ebenso bewußt brechen. Und an Stelle der bestimmten Fassung des Goethe'schen Wertbegriffs vom »höchsten Grad, wohin die Kunst gelangen kann«, an Stelle des Einen, weil objektiven »Stil« macht sich in der Uferlosigkeit der romantischen »Universalpoesie« wieder das Recht der individuellen künstlerischen Auffassung geltend. Nicht der Stil des Klassikers Goethe, sondern die junggoethe'sche »innere Form«¹⁰⁾ in ihrer subjektivsten Fassung, als Einheit der hervorbringenden Empfindung, entspricht dem Kunstempfinden der Romantiker, mit dem sie über die klassische Entwicklung zurückgreifen auf den Sturm und Drang. Von dem objektiven Idealismus der klassischen Kunstauffassung aber halten sie das Moment der Idee fest, in der Form des individuellen Erlebnisses des künstlerischen Geistes, während die objektive Seite dieser klassischen Kunstauffassung bei ihnen vollständig verschwindet.

In dem klassischen Ideal des Typischen tritt daselbe rationalistische Moment hervor, das als Erbe der Aufklärung auch der Kantischen Forschung nach dem Objektiven, als dem Allgemeingültigen, seiner ganzen Apprioritätslehre zu Grunde liegt. Daß die Klassiker mit ihrem Streben nach Objektivität aus derselben Quelle schöpfen wie Kant, zeigt am deutlichsten ihr Menschheitsideal: der Idealmench Schillers, der die Totalität der Menschheit in sich ausgebildet hat und nun, nicht mehr Individuum, die Gattung in sich repräsentiert, was ist er anderes als das reine Subjekt Kants, dessen Bewußtseinsformen objektive Gültigkeit zukommt, wie dieses eine Umdeutung des Humanitätsideals der Aufklärung, das, als deren schönste Blüte, auch in der klassisch-idealistischen Epoche fortwirkt. Und an diesem Punkt können wir auch verfolgen, wie die Klassiker ihren Ideengehalt durchaus nicht nur durch die Vermittelung Kants, sondern auch direkt aus der Aufklärung schöpfen; denn bei Schiller durchzieht der Gedanke der Totalität der Menschheit seine ganze Entwicklung; lange vor seinem eigentlichen Kantstudium kündigt sich dieser Gedanke an in der Antrittsvorlesung, und weiter zurück

in den »Briefen über Don-Karlos«, ja schon in den »Philosophischen Briefen«, allerdings um später auf der Grundlage der Kantischen Vernunftlehre eine neue, vertiefte Fassung zu gewinnen.

Und auch in Bezug auf das Menschheitsideal wird das Objektive in der klassischen Auffassung von den Romantikern aufgegeben. Das Subjektive tritt in seiner Subjektivität in den Vordergrund: nicht das subjektive Verhalten der Menschen überhaupt, das allgemein Menschliche, das wegen seiner Allgemeinheit auch als Norm gelten könnte, sondern das rein individuelle Erlebnis, das in seiner individuellen Besonderheit sich geltend macht.

Das neue Menschheitsideal ist nicht der Gattungsmensch, sondern der Ausnahmemensch, der sich bewußt über die Norm hinwegsetzt und sich in seiner Exklusivität wohl fühlt. Wie in der Sturm- und Drang-Periode, wird für dieses Ideal das Schlagwort »Genie« gebraucht und dieses, wie damals, nicht bloß auf schöpferische oder gar, mit Kant, bloß auf künstlerische Tätigkeit beschränkt, sondern als höchste Stufe aller menschlichen Entwicklung gefaßt, eben im Sinne jenes romantischen Ausnahmemenschen, den man nicht mit Unrecht als Vorläufer des Nietzsche'schen »Übermenschen« bezeichnet hat.

Allerdings ist dieser Ausnahmemensch der Romantiker unvergleichlich reicher an Ideengehalt, als der naturwüchsig Stürmer und Dränger der Genieperiode. Denn was die Romantik gegenüber der Genieperiode aus der philosophischen Bewegung ihrer Zeit an Ideengehalt aufgenommen hatte, das gab sie nicht als objektive Werte, sondern faßte es als persönliches Erlebnis jener Ausnahmemenschen. Sie vermochte die Errungenschaften der klassischen Epoche nur zu bewahren, indem sie sie ins Subjektive übersetzte. Indem sie aber so den philosophischen Gehalt des Idealismus durchweg in subjektives Erlebnis auflöste, entzog sie ihm jene objektive Grundlegung, deren Forderung er von der Aufklärung, als ihr großes Erbe, übernommen hatte.

Dadurch daß die Romantik gerade die Elemente der klassischen Weltanschauung, die aus der Aufklärung übernommen sind und auf weiterer Ausbildung der Aufklärungsideen beruhen, fallen läßt, wird sie zum Repräsentanten einer neuen Weltanschauung, die nicht mehr, wie die klassische, eine Fortbildung der Aufklärung, sondern einen vollständigen Bruch mit dieser, damit aber auch mit der ganzen von der Renaissance ausgehenden Entwicklung bedeutet.

Gegenüber dem diese ganze Entwicklung durchziehenden Rationalismus geht die Romantik bewußt auf dasjenige aus, was eine Grenze der rationalen Gestaltung bildet. Das Erleben, das im Gegensatz zu seinen objektiven Inhalten nicht konstruiert und deduziert, sondern unmittelbar gegeben sein muß, bestimmt die Richtung ihres Interesses. Jenes Dabile, das, seitdem es Kant besonders in seinen letzten Jahren zum Problem erhoben hat, immer wieder die Aufmerksamkeit der Philosophen auf sich zieht, gerade weil die philosophische Forschung hier auf eine Grenze stößt, tritt uns bei den Romantikern in einer besonderen Form entgegen: das Dabile des unmittelbaren Erlebens, dessen subjektiven, durch keine bestimmten Inhalte beschränkten Charakter die Romantik wahren möchte.

Das unmittelbar Gegebene des in sich selbst erlebten Wertes des Individuums, das sich nicht darein fügen will, Eines unter Vielen zu sein, sondern sich in seiner undeduzierbaren Besonderheit und Einzigartigkeit als berechtigt fühlt und nach seiner unmittelbaren Selbstbejahung allen Wertinhalt bestimmt; das unmittelbar Gegebene des Gefühls, das in seiner Einstellung der auf objektiv erkannte Gründe sich stützenden Beurteilung vorausseilt und seine Selbständigkeit den Verstandesgründen gegenüber wahrhaft; das unmittelbar Gegebene endlich des allegorischen Spiels der Phantasie, deren jenseits des Bewußtseins bleibende Gesetzmäßigkeit der auf objektive Denkszusammenhänge ausgehenden Kritik sich entzieht; — in allen diesen Modifikationen tritt uns der Standpunkt der Romantik in seiner Irrationalität und Subjektivität entgegen.

III.

Das Individuum und sein Wert.

Der eigentliche Urheber der romantischen Theorie ist Friedrich Schlegel. Wie er, als zentrale Persönlichkeit, den Kreis der älteren Romantik zusammenhält, so formuliert er durch die von ihm geprägte »mythische Terminologie« die Probleme, welche diesen Kreis beschäftigen. Alle seine fragmentarischen, paradoxen Äußerungen durchzieht das Streben, für seinen symphilosophierenden Freundeskreis eine gemeinsame Denksphäre abzustecken. Von Anfang an geht er darauf aus, die romantischen Ideale begrifflich zu fassen, und in seiner paradoxen Ausdrucksweise spiegelt sich die fachliche Schwierigkeit, diesen Standpunkt gegenüber den Forderungen der Vernunft dauernd zu behaupten. Er ist typisch dafür, wie sehr der Gehalt der romantischen Geistesrichtung jeder rationalen Formulierung widerstrebt und wie schwer er sich in den Kategorien des begrifflichen Denkens fassen läßt. Die Widersprüche, in die er sich verwickelt, sind nicht zufällige und leicht korrigierbare Denkfehler, sie sind notwendige Konsequenzen seines, wie des romantischen Standpunktes überhaupt, und nichts mag so geeignet sein, die Irrationalität dieses Standpunktes klarzulegen, wie eine Betrachtung der Schlegelschen Paradoxien.

Schlegel hatte Verstandeschärfe genug, um das Alogische seiner Grundbegriffe zu sehen, aber er war auch zu sehr bewußter Romantiker, um der logischen Widerspruchslosigkeit zu Liebe von seinen extremen Anschauungen auch nur das Geringste preiszugeben. Das Irrationale lag so tief in seiner Natur, daß er nur die Probleme als wahr empfand und jede abschließende Lösung als banal und flach verschmähte. Ein scharfer Verstand, der von dem

Bann des Irrationalen nicht loskam, bildete die Tragik seines ruhelosen Denkens. Am besten offenbart sich dieser sein innerer Zwiespalt in seinem Verhältnis zu der klassisch-idealistischen Epoche.

Von dem rationell objektiven Geist dieser klassischen Epoche hatte Schlegel so viel in sich aufgenommen, daß ihm die »Objektivität« als das »absolute Maximum der Kunst«, als das »ästhetisch Höchste« erschien; das ist das Schlagwort seiner ersten Jugendwerke, der herrschende Gesichtspunkt seiner griechischen Studien. Er selber hat später diese seine »Objektivitätswut« in Beziehung gebracht zu dem philosophischen Einfluß des Kantianers Reinhold: »Die revolutionäre Objektivitätswut meiner früheren philosophischen Musikalien«, sagt er in einem Lyceumsfragment, »hat etwas weniger von der Grundwut, die unter Reinholds Konsulate in der Philosophie so gewaltig um sich griff«¹⁾. Kants »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« bedeutet ihm in dieser Zeit die Wendung zu einer neuen objektiven Ästhetik.²⁾ Ganz im Sinne Kants faßt er das Objektive, als das Allgemeingültige, das er, wieder Kantisch, von dem tatsächlich Geltenden unterscheidet und diesem zu Grunde legt.³⁾ Im Geiste der Kantischen Ästhetik sucht er dieses allgemeingültige Objektive, als das ästhetisch Höchste, in der reinen Schönheit. »Je öfter das in der menschlichen Natur gegründete Verlangen nach vollständiger Befriedigung durch das Einzelne und Veränderliche . . . getäuscht wurde, je heftiger und rastloser wurde es. Nur das Allgemeingültige, Beharrliche und Notwendige — das Objektive kann diese große Lücke ausfüllen; nur das Schöne kann diese heiße Sehnsucht stillen.«⁴⁾ Und ganz in Anlehnung an die 4 »Momente« des Schönen in der »Urteilskraft« stellt er die Definition auf: »Das Schöne ist der allgemeingültige Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist.«

Daß dem allgemeingültigen »Objektiven« das veränderliche Einzelne entgegengesetzt wird, entspricht ebenso dem Kantischen Standpunkt, wie Schlegels stehender Ausdruck für die der Objektivität widerstrebende Richtung der Kunst auf das Individuelle, das »Interessante«, der Kantischen Terminologie entspricht: wenn im Gegensatz zur objektiven Poesie, die von keinem Interesse wisse und keinen Anspruch auf Realität mache, das charakteristische Merkmal der interessanten Poesie in dem »Interesse an der Realität des Idealen« gesucht wird,⁵⁾ so liegt der Zusammenhang mit Kants »interesselosem Wohlgefallen« an der reinen Schönheit auf der Hand. Der schönen Darstellung der objektiven Poesie, die »nur nach einem Spiel« strebt, »das so würdig sei, als der heiligste Ernst, nach einem Schein, der so allgemeingültig und gesetzgebend sei, als die unbedingteste Wahrheit«, tritt entgegen in der interessanten Poesie eine der Wirklichkeit entsprechende Darstellung höherer Werte, die in einem gegebenen individuellen Dasein verkörpert sind. »Interessant nämlich ist jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt oder ästhetischer Energie enthält.«⁶⁾

Soweit sehen wir Schlegel ganz auf dem Boden der klassisch-idealistischen Auffassung, wie sie sich einerseits auf die Begriffe der Kant-Schiller'schen Ästhetik, andererseits auf die Entwicklung der Theorie der bildenden Kunst von der Renaissance an bis Winckelmann, Karl Philipp Moriz, Mengs und Goethe stützt; ihre Begriffsgegensätze objektiv und subjektiv, allgemein und individuell, typisch und charakteristisch, Stil und Manier faßt Schlegel in seiner Entgegensetzung objektiv und interessant zusammen: »Aus diesem Mangel der Allgemeingültigkeit, aus dieser Herrschaft des Manierierten, Charakteristischen und Individuellen erklärt sich von selbst die durchgängige Richtung der Poesie, ja der ganzen ästhetischen Bildung der Modernen auf's Interessante.«⁷⁾

Auch indem Schlegel in seiner Arbeit »Über das Studium der griechischen Poesie« das Verhältnis der antiken und der modernen Kunstauffassung unter den Begriffsgegensatz

objektiv und interessant bringt, weiß er sich im Einklang mit Schiller; ja er führt die Gleichsetzung der sachlichen Wertuntercheidung und der historischen Abgrenzung viel einseitiger durch, als dieser, und muß in der später geschriebenen Vorrede im Hinblick auf die inzwischen erschienene »Naive und sentimentalische Dichtung«, die die historischen Grenzen viel vorsichtiger absteckt, seinen Standpunkt berichtigen: man urteile einseitig und ungerecht, wenn man alle Dichter der alten Kunst »nach den Grundsätzen der objektiven Poesie« würdige.⁸⁾ Andererseits glaubt Schiller, in den Xenien die Verantwortung für Schlegels hitziges Fieber der Gräcomanie, für seine Überschätzung der griechischen Poesie, als des »Maximums und Kanons der natürlichen Poesie« ausdrücklich von sich ablehnen zu müssen.

Doch bei dieser bis zur Einseitigkeit getriebenen Bevorzugung der antiken Objektivität vor dem modernen Streben nach dem Interessanten sollte Schlegel nicht stehen bleiben. Bei seiner eigenen ausgesprochen subjektiven Geistesrichtung bedeutete diese ausschließliche Anerkennung der Objektivität für ihn eine Selbstverleugnung, Selbstvergewaltigung; und so mochte Schillers Rechtfertigung der modernen sentimentalischen gegenüber der naiven antiken Dichtung auch auf ihn befreiend wirken; und in derselben Vorrede, in der er gesteht, daß Schillers Abhandlung seine »Einsicht in den Charakter der interessanten Poesie erweiterte«, verwahrt er sich dagegen, daß man sein Urteil über die relative Minderwertigkeit der modernen Dichtung wörtlich nehme: »Die Freunde der modernen Poesie werden die Einleitung der Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie nicht als mein Endurteil über die moderne Poesie mißdeuten, und sich mit der Entscheidung, daß mein Geschmack einseitig sei, wenigstens nicht übereilen . . . Nimmt man . . . die reinen Gesetze der Schönheit und der Kunst . . . ohne nähere Bestimmung und Richtschnur der Anwendung zum Maßstab der Würdigung der modernen Poesie: so kann das Urteil nicht anders ausfallen, als daß die moderne Poesie, die jenen reinen Gesetzen

fast durchgängig widerspricht, durchaus gar keinen Wert hat. Sie macht nicht einmal Anspruch auf Objektivität, welche doch die erste Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen Werts ist, und ihr Ideal ist das Interessante, d. h. subjektive ästhetische Kraft. — Ein Urteil, dem das Gefühl laut widerspricht«.

Nun versucht auch Schlegel eine »Rechtfertigung der Modernen« oder, wie er es in der Sprache der Transcendentalphilosophie ausdrückt, eine »Deduktion des Interessanten«, als einer »notwendigen Vorbereitung zur unendlichen Perfektibilität der ästhetischen Anlage«.

Bald ändert er sein Urteil über das Verhältnis des Objektiven und des Interessanten. In den Lyceumsfragmenten spottet er über seine frühere »Objektivitätswut«⁸⁾ und er verleugnet ausdrücklich den Standpunkt seiner griechischen Studien: »Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie.«¹⁰⁾ Im Zusammenhang damit ändert sich auch sein Urteil über den Wert der modernen Dichtung, und der frühere strenge Richter über »die Phantasterey der Romantischen Poesie«¹¹⁾ wird zum Verkündiger des romantischen Ideals. Es vollzieht sich Schlegels Bruch mit Schiller, der sich zwar gegenüber Goethe als modern empfand und seine Eigenart als die eines sentimentalischen Dichters rechtfertigte, der aber, als Klassiker, diese Eigenart dem allgemeinen Begriff der schönen Kunst unterordnete; und es vollzieht sich endlich Schlegels Entfernung von Kant, dem philosophischen Urheber seiner Objektivitätslehre.

Im Oktober 1793 hatte Friedrich Schlegel an seinen Bruder geschrieben: »Kants Lehre war die erste so ich etwas verstand, und ist die einzige, aus der ich noch viel zu lernen hoffe.«¹²⁾ Seit der Mitte der neunziger Jahre muß Kant diese herrschende Stellung an Fichte abtreten. Auf die kurze Bemerkung in der Arbeit »Über das Studium der Griechischen Poesie«, daß es seit Fichte ein sicheres Prinzip gibt, »den Kantischen Grundriß zu berichtigen, zu

ergänzen und auszuführen«,¹³⁾ folgt, noch in Dresden, an die Kantische Schrift zum ewigen Frieden anknüpfend, der »Versuch über den Begriff des Republikanismus«, in welchem Schlegel gegenüber Kant auf schärfere Trennung der Moral und der Politik dringt und der letzteren einen besonderen, politischen Imperativ, »Gemeinschaft der Menschheit soll sein, oder das Ich soll mitgeteilt werden«, zu Grunde legt. Im Sinne von Fichte's prinzipieller Scheidung der reinen, auf unbedingter Freiheit beruhenden Sittenlehre und der auf einem Zwangssystem aufgebauten Rechtslehre, wirft Schlegel der Kantischen Ethik ihre starre Gefeglichkeit vor. »Maximen, Ideale, Imperative und Postulate sind bis jetzt bisweilen Rechenpfennige der Sittlichkeit« heißt es im Lyceum,¹⁴⁾ und die Ausgabe von 1801 fügt hinzu: »Kanten war die Jurisprudenz auf die innern Teile gefallen. Das heißt nun Moral«. Auch die »Ideen« wenden sich gegen die Starrheit der Kantischen Ethik: »Die Pflicht der Kantianer verhält sich zu dem Gebot der Ehre, der Stimme des Berufs und der Gottheit in uns, wie die getrocknete Pflanze zur frischen Blume am lebenden Stamm.«¹⁵⁾ Die Kantische Philosophie erscheint ihm jetzt dogmatisch;¹⁶⁾ im Sinne von Fichte unterscheidet er zwischen dem Geist und dem Buchstaben der Kantischen Lehre, und er spottet über die Kantianer, die, »wenn die Königsberger Post einmal verunglückte, leicht einige Wochen ohne Wahrheit sein würden.«¹⁷⁾

Erst mit der Preisgabe der auf Kant zurückweisenden Objektivitätslehre hat der theoretische Begründer der Romantik seinen eigenen Weg beschritten, der seiner Natur viel mehr entsprach.

Ein starkes Gefühl der eigenen Subjektivität lebte von Anfang an neben der hohen Schätzung der Objektivität in ihm, wie es ja meist subjektive Naturen sind, die sich in Sehnsucht nach dem Objektiven verzehren. Gleich sein Verhältnis zu seinem Bruder Wilhelm, an dem er in seiner Weise hing, dem gegenüber er aber doch immer der Fordernde war, wie auch seine meisten andern persönlichen

Beziehungen, in die alle er so viel hineinlegte und über die er so gern nachgrübelte, mußten ihm immer von neuem seine Eigenart zum Bewußtsein bringen: die Subjektivität einer, um das Fichte'sche Wort zu gebrauchen, »zentripetalen« Natur, die, immer mit sich selbst beschäftigt, sich nicht leicht fügen kann, weder aus Liebe, in Andere — so leidenschaftlich er sich nach hingebender Liebe lehnte, er hat nie welche empfunden, und denen, die ihm solche hingebende Liebe geschenkt haben, ist die Erfahrung seiner Brutalität nicht erspart geblieben, Dorothea so wenig als Novalis, — noch aus sachlicher Pietät, aus frommer Scheu, in sittliche Gebote, deren »positive Gefüglichkeit« seinen kritischen Geist nur zum Widerspruch reizt.

»Lügen — das klingt beinahe so schlimm als Ermorden. Die exoterische Philosophie könnte aber wohl beide in Schutz nehmen. Viele besonders Schulweise halten das Lügen für an sich schlecht. Aber niemand von ihnen hat mir noch meine Frage beantworten können: warum wir aufrichtig sein sollten.«¹⁸⁾ So grübelt der zwanzigjährige. Und nicht viel anders lautet auch das Urteil eines offenbar von Friedrich stammenden Athenäumsfragmentes, das die »Opposition gegen die positive Gefüglichkeit und konventionelle Rechtlichkeit« als »die erste Regung der Sittlichkeit« bezeichnet. Was Schlegel von dem Julius der »Lucinde« sagt, gilt auch von ihm selbst: »Eine Liebe ohne Gegenstand brannte in ihm und zerrüttete sein Inneres. Bei dem geringsten Anlaß brachen die Flammen der Leidenschaft aus; aber bald schien diese aus Stolz oder Eigensinn ihren Gegenstand selbst zu verschmähen und wandte sich mit verdoppeltem Grimme zurück in sich und auf ihn, um da am Mark des Herzens zu zehren«.

Diese subjektive Eigenart Friedrich Schlegels setzte von Anfang an dem, was seine geistvolle Freundin Caroline »Durchbruch zum Objekt« nannte, unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Auf der andern Seite blieb, auch wenn er seine Subjektivität bewußt durchsetzte und auch theoretisch eine Rechtfertigung für sie »deduzierte«, die Sehnsucht

und damit die hohe Schätzung des Objektiven bestehen. Diesen persönlich erlebten Zwiespalt, den er im Grunde nie ganz geschlichtet hat, projiziert er nun, auch darin wieder ganz subjektiv, in die Weltgeschichte: seine subjektive Anlage verallgemeinert sich ihm zum Charakter der Zeit, ja des ganzen modernen Geistes, als dessen Gegensatz er die Antike konstruiert. Und weiter nimmt die moderne Dichtung, deren Rechtfertigung ihm zur Rechtfertigung seiner subjektiven Eigenart vor seiner sachlichen Erkenntnis wird; auch diesen Zwiespalt in sich auf: »Die Bildungsgeschichte der modernen Poesie stellt nichts anderes dar, als den steten Streit der subjektiven Anlage und der objektiven Tendenz des ästhetischen Vermögens . . . Mit jeder wesentlichen Veränderung des Verhältnisses des Objektiven und des Subjektiven beginnt eine neue Bildungsstufe«. ¹⁹⁾)

Ähnliche Verschiebungen zwischen der Herrschaft des Objektivitätsideals und der Behauptung der eigenen subjektiven Anlage hat Schlegel auch in der eigenen geistigen Entwicklung durchgemacht. Wie wenig da von abgeschlossenen Perioden die Rede sein kann, wo von Anfang an zwei streitende Tendenzen einander gegenüberstehen, zeigt am besten sein Verhältnis zu Friedrich Jacobi, in dessen Wandlungen die Briefe an Wilhelm Schlegel uns einen klaren Einblick gewähren.

Gleich bei der ersten Lektüre, noch bevor ihm der Zusammenhang des Ganzen klar geworden, ist Friedrich Schlegel eingenommen für Jacobi's »Allwills Brieffammlung«, die »das Gefühl unserer göttlichen höheren Natur in uns ganz durchdringt« (S. 49); Wilhelms Einwand, das Werk führe alles im Menschen auf Empfänglichkeit zurück, weist er entschieden zurück; vielmehr sei das Ideal die Seele des Werkes und »dessen einziger Inhalt die Vernunft« (S. 126). Erst bei weiterem Studium stellen sich kritische Bedenken gegen Jacobi ein; und nun entsteht die Rezension des »Woldemar«, so leidenschaftlich persönlich trotz aller Gründlichkeit und trotz der bewußt angestrebten objektiven Form,

überschwängliches Lob so unvermittelt mit vernichtendem Tadel mischend, daß man es ihr wohl anmerkt: es ist mehr als ruhige sachliche Kritik eines Unbeteiligten, es ist eine Abrechnung des Kritikers mit sich selbst, die sich hinter seinem strengen Urteil über einen Anderen verbirgt. Wie früher dem »Allwill«, so rühmt er jetzt dem »Woldemar« den Glauben an Ideen nach, das »innigste Streben nach dem Unendlichen«, die überzeugende Kraft der Liebe zum Höchsten. Aber, fährt er nun weiter fort, »mit dem bloßen Streben nach dem Unendlichen ist die Sache doch gar nicht getan«; nur in einer gefunden, tätigen und harmonischen Seele werde es Großes wirken, sonst aber nur ein Schwanken zwischen Zügellosigkeit und Knechtschaft erzeugen. Es kann kaum strenger, als es hier geschieht, geurteilt werden über die Selbstbespiegelung der Jacobi'schen Menschen, ihre »Wut einzig zu sein«, ihre in Sklaverei umschlagende »permanente Abgötterei«, über die Immoralität der »vollendeten Seelenschwelgerei« und den groben Egoismus dieser »geistigen Wollüstlinge« und sittlichen Genies, die alle nicht, wie Jacobi behauptet, die »Menschheit, wie sie ist«, sondern nur die »Friedrich-Heinrich-Jacobiheit« offenbaren. Und vom Werke zu dessen Autor übergehend, charakterisiert Schlegel Jacobis ganzes Denken als einen »in Begriffe und Worte gebrachten Geist eines individuellen Lebens«, nicht aus reiner Wissenschaftsliebe, sondern aus persönlichen Bedürfnissen entsprungen, ausgehend nicht von einem »objektiven Imperativ«, sondern einem »individuellen Optativ« und endigend »mit einem Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit«. Hatte Schlegel am Beginn der Rezension Jacobi nachgerühmt, daß er die Rechte des Herzens gegenüber kalten Vernünftlern in Schutz nehme, so heißt es weiter: »Wer seine Vernunft betäubte, um nur glauben zu dürfen, was sein Herz begehrte, endigt, wie billig, mit Mißtrauen gegen die geliebte Wahrheit selbst«.

Das sind lauter Einwände, die wir nicht ohne Recht auch gegen Schlegel selbst, besonders wenn wir seine spätere Entwicklung mitberücksichtigen, richten können; und wieder-

holt müssen wir bei dieser Kritik über Jacobi und seinen »Woldemar« an Schlegel und die »Lucinde« denken. Gerade weil die Abrechnung mit sich selbst, die Schlegel in dieser Jacobirezension versuchte, keine abschließende sein konnte, ist das Gericht so leidenschaftlich ausgefallen. Für Jacobi aber, der ihm den Schmerz dieser Abrechnung bereitet hatte, hat er von nun an nur noch einen offengestandenen Haß und Spott übrig. Jacobi und Schiller sind die »beiden halbierten Don Quixotes«, die er »mit Treue haßt«. ⁹⁰⁾ So gut wie seinem Bruch mit Schiller, liegt auch seiner entschiedenen persönlichen Ablehnung des im Grunde verwandten Denkers aus der Sturm- und Drang-Periode ein sachlicher Gegensatz zu Grunde. Und zwar ist es diesmal das klassische Ideal, die Forderung, daß das Streben nach dem Unendlichen Großes wirke in einer gefunden, harmonischen Seele, daß das Individuum die Menschheit offenbare, daß das Denken auf einem »objektiven Imperativ« ruhe, was ihn hinausführt über den »philosophischen Egoismus«, von dem auch die größten Denker des Sturms und Drangs nicht frei sind.

Das ist das Eigentümliche an der Romantik, das sie zugleich von den beiden vorhergegangenen Epochen trennt: ihr Ideal ist das Individuum, das Einmalige und Einzigartige, das sich in seiner Besonderheit behauptet und dessen ganzer Gehalt in dieser Besonderheit liegt; aber diese Besonderheit hat für die Romantik einen höheren ideellen Wert, der über die Tatsache der Existenz des Einzelnen hinausweist. Das Besondere in seiner Besonderheit, abgesehen von den allgemeinen Gesetzen seines natürlichen Werdens und von seinem Wert für die Gesamtheit, ist Gegenstand ihres Interesses. Dadurch ist auch ihre neue Einstellung der Geschichte gegenüber bedingt. Jene für das kritische Denken Kants oder Schillers charakteristische reinliche Scheidung von Idee und Gegebenheit, welche eine Kongruenz zwischen Ideal und historischer Einzelwirklichkeit ausschließt, liegt den Romantikern fern. Wie sie in ihrer Subjektivität die Idee im eigenen individuellen Erleben suchen,

so fällt ihnen auch sonst Idee und Individuum zusammen. Das Individuum, das in seiner unmittelbaren Gegebenheit die Idee in ihrem unendlichen Gehalt verkörpern soll, das ist die philosophische Grundparadoxie der Romantik, in der das Streben nach Objektivität sich verbindet mit dem romantischen Verlangen nach Unmittelbarkeit des jenseits von aller philosophischen Deduktion bleibenden Erlebens. Diese Paradoxie, deren Ausdruck Schlegels »steter Streit der subjektiven Anlage und der objektiven Tendenz« ist, bestimmt die historische Stellung der Romantik.

Bei Friedrich Schlegel vollzieht sich zuerst die Umdeutung der philosophischen Begriffe in der Richtung auf diese Paradoxie. In diesem Sinne macht er den Schritt von Kant zu Fichte und gibt dem transcendentalen Idealismus des Letzteren die spezifisch-romantische individualistische Wendung. Wenn Fichte das Hauptgewicht darauf legt, daß das Subjekt, das Ich, mit dem seine Philosophie beginnt, nicht das konkrete Individuum mit dem ganzen Reichtum seines Erlebens ist, sondern der allgemeine Begriff eines objektiven Bewußtseins überhaupt, von dem jede kritische Grundlegung der Erkenntnis auszugehen hat, so verrückt Schlegel gerade diese Grundposition Fichtes, an die Stelle des transcendentalen das empirische Ich setzend. Ein Ideenfragment läßt diesen prinzipiellen Unterschied deutlich hervortreten: »Gerade die Individualität ist das Ursprüngliche und Ewige im Menschen; an der Persönlichkeit ist so viel nicht gelegen.«²¹⁾ Und wenn Fichte seinem praktischen Idealismus das Postulat, das Ich soll sich betätigen, zu Grunde legt, den theoretischen Zweifel bannend durch die Gewißheit der sittlichen Aufgabe, so macht Schlegel in seinem »Imperativ«, »das ich soll mitgeteilt werden«, das Individuum in all' seiner Eigentümlichkeit zum Zentrum der menschlichen Gemeinschaft und damit zur Grundlage objektiver Werte, die als persönliches Erlebnis des Einzelnen gegeben sein sollen.

Der Dualismus von Subjekt und Objekt, der bei allen idealistischen Philosophen im Mittelpunkt ihres Denkens steht,

mochte bei Fichte so gut wie bei Schlegel einem erlebten inneren Gegensatz entsprechen: die für Fichte so charakteristische Unterscheidung des objektiven sittlichen und des subjektiven heroischen Charakters trägt Spuren des eigenen Erlebens dieser leidenschaftlichen Willensnatur, die sich in eiserner Selbstdisziplin unter allgemeine Gesetze zwingt.

Aber dieses Erleben selbst bedeutet bei Fichte den Sieg der objektiven Idee über die subjektive Anlage; während bei Schlegel auch die Idee aus der Individualität heraus erwächst; die Individualität ist ihm die einzige Grundlage für alle objektiven Werte, »das Ursprüngliche und Große im Menschen«.

Es ist die Idee des Individuums, das für das begriffliche Denken immer incommensurabel bleibt, was Schlegel sucht. Es ist somit auch sachlich begründet, wenn der Schlegel'sche Begriff des Individuums sich schwer präzisieren läßt. So viel ist sicher, daß dieser Begriff neben dem unmittelbaren Gegebensein als dessen Korrelat noch ein anderes Moment enthalten muß, auf dem eben sein ideeller objektiver Wert beruht. Das Ideenfragment, das die Individualität über die Persönlichkeit setzt, weist auch auf dieses ideelle Moment hin: »Die Bildung und Entwicklung dieser Individualität als höchsten Beruf zu treiben, wäre ein göttlicher Egoismus«. Der Egoismus, dessen philosophische Überwindung Kant als das Ziel der Philosophie bezeichnet hatte, wird zu einem »göttlichen« dadurch, daß die Tendenz nach Entwicklung der Individualität hinzukommt. Zu Schlegels Begriff der Individualität gehört so der der »unendlichen Perfektibilität«.

Der letztere tritt schon früh auf: »Nichts ist überhaupt so einleuchtend, heißt es in der Abhandlung »Über das Studium der Griechischen Poesie«, »als die Theorie der Perfektibilität. Der reine Satz der Vernunft von der notwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit ist ohne alle Schwierigkeit.«²²⁾ Und daraus wird auch das an die Geltung der Individualität gebundene Interessante deduziert, »als die notwendige Vorbereitung zur unendlichen Perfektibilität der ästhetischen Anlage«.

Doch dieser Begriff der unendlichen Perfektibilität, der erst die Schlegelsche Wertung des Individuums rechtfertigt, ist selbst nicht klar. Vergebens suchen wir ihn im Sinne eines eindeutigen philosophischen Standpunkts zu fassen. Die unendliche Perfektibilität ist nicht die metaphysische Potentialität, wie sie das Wesen der Leibnizischen, das Universum spiegelnden Monade ausmacht, denn das Individuum, um das es sich dabei handelt, liegt durchaus in der Sphäre der Erfahrung, es ist nicht das metaphysische Einfache, sondern das unmittelbar erlebbare seelische Ganze. Die Perfektibilität des Individuums bei Schlegel ist auch nicht im Sinne einer natürlichen kontinuierlichen Entwicklung gedacht, wie sie etwa Schellings Naturphilosophie darstellt. Ein direkter Einfluß Schellings auf Schlegel ist schon deswegen nicht anzunehmen, weil die erste Formulierung des Schlegelschen Perfektibilitätsbegriffs (1795—6) zeitlich sowohl der »Weltseele« (1798), als den »Ideen« von Schelling (1797) vorausgeht; und auch sachlich besteht ein Gegensatz zwischen dem Standpunkt des auf die Einheit der Naturgesetzmäßigkeit ausgehenden Schelling und dem des gegen jede Gebundenheit des Gesetzes sich auflehrenden Individualisten Schlegel. Die »endlose Annäherung« an das »unbedingt Höchste« heißt es in der Deduktion des Interessanten, bei der Schlegel zuerst den Begriff der Perfektibilität gebraucht, könne in der Kunst sich nur vollziehen durch einen »plötzlichen Sprung«, »der sich mit dem steten Fortschreiten, durch welches sich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läßt«; und er denkt sich diese Wendung nicht als »Geschenk der Natur«, sondern als »das selbständige Werk der Freiheit«. ²³⁾

Solche Äußerungen lassen uns den philosophischen Ursprung des Perfektibilitätsbegriffs eher bei Fichte, als bei Schelling suchen. Nach Fichte wird die Realität erzeugt im Widerstreit der beiden Tendenzen des Ich, der zentripetalen und der zentrifugalen, die, Rezeptivität und Spontaneität, Stofftrieb und Formtrieb bedeutend, eine Fortbildung sind von Kants beiden »Stämmen der menschlichen

Erkenntnis, die vielleicht aus einer gemeinschaftlichen, aber uns unbekanntem Wurzel entspringen, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, durch deren ersteren uns Gegenstände gegeben, durch den zweiten aber gedacht worden«. Die Kantischen Erkenntnisvermögen werden bei Fichte, dem aktiven Charakter seiner »Tathandlung« entsprechend in »Tendenzen«, »Triebe« umgewandelt, welche im Sinne der Transcendentalphilosophie als jenseits des empirischen Bewußtseins liegend, als dessen transcendente Voraussetzungen aufgefaßt werden. Daß der Widerstreit dieser Tendenzen in unendlicher Progression die Realität erzeugt, bedeutet demnach, daß die Realität nicht als Einzelinhalt dem empirischen Bewußtsein gegeben ist, sondern als reine Idee hinausweist über das Bewußtsein, dessen beide entgegengesetzte Tendenzen nur im Unendlichen sich treffen können in der Idee einer Realität, auf die sich unsere Spontaneität im letzten Grunde richtet, und auf die auch unsere Rezeptivität ursprünglich zurückzuführen ist.

An diese unendliche Tendenz des Fichteschen Ich, welche die Realität verbürgt, scheint nun Schlegel mit seiner »unendlichen Perfektibilität«, durch die dem Individuum der objektive Wert gesichert werden soll, wirklich anfänglich angeknüpft zu haben. Nur bleibt er bei seiner Umdeutung von Fichtes »unendlicher Tendenz« ebenso wenig, wie bei der des Fichteschen Ich, auf dem Boden der Transcendentalphilosophie stehen; wieder läßt er Fichtes ganze philosophische Konstruktion fallen und behält nur das letzte greifbare Resultat, das er in seine Denkweise überträgt: das Individuum gelangt zur Objektivität durch unendliche Perfektibilität seiner empirisch gegebenen Natur.

So hat Schlegel, da er sein perfektibles Individuum an die Stelle von Fichtes Realität erzeugendem Ich setzte, gerade das, was am letzten rationell-objektiv war, davon abgestreift; dadurch aber wurde die eigentliche Bestimmung des Perfektibilitätsbegriffs, dem Individuum einen objektiven Wert zu sichern, wieder vereitelt. Da bringt der Verkehr mit Schleiermachers neuen greifbaren Inhalt in die Schlegel-

sche Auffassung. Schlegels »Ideen«, um dieselbe Zeit entstanden, wie Schleiermachers »Reden über die Religion« (1799), auf diese wiederholt hinweisend, (vgl. 112, 125) und nicht bloß in den Termini sich mit ihnen berührend, sind eine Frucht des Symphilosophierens beider Freunde, bei dem es schwer fällt, den Anteil eines jeden genau abzugrenzen.

Die Definition des Menschen in den »Ideen«, »Ein Endliches ins Unendliche gebildet« (98), in der wir das unendlich perfektibile Individuum der griechischen Studien wieder erkennen, erinnert zugleich an Schleiermachers Auffassung der Religion, als einer Spiegelung des Unendlichen im Individuum; denn der, wörtlich genommen, widerspruchsvolle Begriff: »ins Unendliche gebildet« (statt des früheren »perfektibel«) läßt sich nur denken, wenn man den Ausdruck »ins Unendliche« nicht adverbial sondern substantivisch nimmt und die ganze Definition auf ein endliches Wesen bezieht, das das Unendliche in sich aufgenommen hat.

Die Beziehung auf das Unendliche hatte Schlegel, so gut wie Schleiermacher, in Kant und Fichte vorgefunden, als gemeinsame Grundlage der gesamten idealistischen Bewegung. Auf den Zusammenhang mit dieser weist ja schon der Titel des Schlegelschen Werkes hin, das gleich in einem der ersten Fragmente allen Gehalt in die »Beziehung aufs Unendliche« setzt. Neu aber und Schleiermacherisch ist es bei Schlegel, daß diese Beziehung des Menschen aufs Unendliche als Religion gefaßt wird (81). Das Unendliche bedeutet darnach nicht bloß die über alles Bedingte hinausweisende Idee, sei es als Prinzip der Erkenntnis, sei es als ethische Norm, sondern das religiöse, die Vollendung in sich tragende Ideal. Und dieses Ideal, vom Individuum in sich aufgenommen, ist es, was den ideellen Wert des Individuums für Schlegel ausmacht. In diesem Sinne heißt die Religion »die allbelebende Weltseele der Bildung« (4), »das Erste und Höchste, das schlechthin Ursprüngliche« im Menschen (14); ohne Religion hätten wir statt einer »ewig vollen unendlichen Poesie« nur Spielerei; nur durch

Religion wird aus Logik Philosophie und nur aus ihr »kommt alles was diese mehr ist als Wissenschaft« (11). Vor allem die idealistische Philosophie erscheint als eine Form der Religion: »Wenn das Interesse am Überfönnlichen das Wesen der Religion ist, so ist Fichtes ganze Lehre Religion in Form der Philosophie« (105).

Das Unendliche der Religion, das »als das einzige unendlich Volle« (6) an die Stelle der formalen, leeren Unendlichkeit der Kantischen Idee tritt, bildet für Schlegel jetzt den zentralen Begriff des Idealismus: »Die Idee der Gottheit ist die Idee aller Ideen« (15).

An diesem zentralen Begriff zeigt es sich, wie viel verwandter Schleiermachers Denken der romantischen Weltanschauung ist, als das Fichtes oder Schellings, die beide den Romantikern zu objektiv sind.

Ganz Schleiermacherisch ist es, wenn Schlegel die Beziehung auf das Unendliche von dem konkreten Individuum und nicht von dem reinen Subjekt der Erkenntnis aus sucht: »Jede Beziehung des Menschen aufs Unendliche ist Religion, nämlich des Menschen in der Fülle seiner Menschheit. Wenn der Mathematiker das unendlich Große berechnet, das ist freilich nicht Religion. Das Unendliche in jener Fülle gedacht, ist die Religion« (81). So wird auch nicht auf objektive Bestimmung, sondern auf eine »originelle Ansicht des Unendlichen« gedrungen (13).

Doch tritt auch das Klassisch-Unromantische an Schleiermacher, was ihn vor den letzten Konsequenzen seiner romantischen Freunde zurückhielt und diese über ihn hinausgehen ließ, an diesem Begriff des Unendlichen deutlich hervor: Schleiermacher sucht zwar den Spiegel des Unendlichen im Individuum, aber das Unendliche selbst ist über dieses Individuum erhaben, dessen objektives Ideal. Auch auf dem Gebiete der Religion gilt, in erhöhtem Maße, was Schleiermacher selbst früh schon als seinen ethischen Standpunkt bezeichnete: »Ein heiliges Bild schwebt jedem Bessern vor, in dessen Züg er strebt sich zu gestalten«. Das individuelle Erlebnis ist nur der Schlüssel

zum Unendlichen, nicht das Unendliche selbst. Bei Schlegel aber decken sich die beiden: »Gott ist jedes schlechthin Ursprüngliche und Höchste, also das Individuum selbst in der höchsten Potenz« (47, vgl. 6). Die Begriffe »Gott« und »Individuum« fallen zusammen in dem Schlegelschen »Ideal«, das er selbst als »Idee und Factum zugleich« definiert (Athen.-Frg. 121). Allerdings wird dadurch der Schlegelsche Begriff des Unendlichen wieder schwankend, und das objektive Korrelat des Individuums, auf das er dabei von Anfang an abgesehen hat, verflüchtigt sich ganz. Aber das ist eben das Charakteristische an Schlegels Weltanschauung, daß er in seinem Individualismus einen objektiven Standpunkt, so sehr er ihn sucht, doch nicht dauernd behaupten kann.

Schleiermacher, dem es mit diesem Korrelat ernst war, mußte die Romantiker, deren Eintreten für das Recht der Individualität er, auch in den »Vertrauten Briefen über die Lucinde«, freudig begrüßte, in dem Augenblick preisgeben, da er erkannte, daß, was für ihn bloß Ausgangspunkt gewesen ist, für sie letztes Ziel war. Den Schlegelschen Imperativ: »Das Ich soll mitgeteilt werden«, hätte auch er sich aneignen können, aber nur unter der Bedingung, daß festgestellt werde, was an dem Individuum mitgeteilt werden kann.

Die Mitteilung an die Gesamtheit tritt bei Schleiermacher zu der Besonderheit des Individuums berichtigend hinzu; durch die »Besonnenheit« findet der natürliche Ausdruck des unmittelbaren Erlebens seine Gestaltung, das Gefühl seine »Darstellung«. Darin sieht Schleiermacher die hohe Bedeutung der Kunst, daß sie das Besondere zur allgemeinen Darstellung bringt, das individuelle Erlebnis in die Sphäre der Objektivität, oder wie er sagt »Identität« erhebt. Ohne solche objektive Gestaltung ist das individuelle Erlebnis, »das Gefühl ohne Darstellung« nicht sittlich.²⁴⁾ So entsprach es durchaus seiner Philosophie, wenn er die Preisgabe dessen, was einer Darstellung nicht fähig ist, weil es nicht anders als individuell sein kann, in der Schlegel-

ſchen »Lucinde« ethiſch als öffentliche Schauſtellung und künſtleriſch als Dilletantismus empfand und ablehnte.

So bleibt Schlegels Begriff des ins Unendliche gebildeten Endlichen, wie immer gewendet, paradox und muß es bleiben, weil die Beziehung des Endlichen aufs Unendliche als reales objektives Verhältnis gar nicht gedacht werden kann; und dieſer Begriff bildet den Mittelpunkt von Schlegels romantiſcher Weltanſchauung. Damit im Zusammenhang ſtehen alle jene bekannten Schlegelſchen Begriffe, deren Paradoxie ſich auf den einen Grundwiderspruch zurückführen läßt, wie »unendliche Individualität« oder »Zentrum der Menſchheit«, oder »unendlich volles Chaos« der Univerſalität.

Nach den Athenäumsfragmenten bedeutet das »unendliche Individuum« ſo viel als jedes, ſei es in der Kunſt, ſei es im Leben in die Wirklichkeit getretene Ideal, wie auch der Begriff Gott ein ſolches realiſiertes Ideal bedeutet. In dieſem Sinne heißt es in den Ideen, daß wir Göttliches erblicken »in der Mitte eines ſinnvollen Menſchen, in der Tiefe eines lebendigen Menſchenwerks« und daß nur der Menſch dem Menſchen ein Mittler des Göttlichen ſein könne (44). Als wahres »ewiges Evangelium« wird die Geſamtheit der »vollkommenen Literatur« gedacht, in welcher ſich die Menſchheit und ihre immer fortſchreitende Bildung offenbaren ſoll (95). Die ganze Menſchheit erſcheint im Fortgang ihrer Geſchichte als »ein Individuum, eine Perſon«, in der »Gott Menſch geworden« iſt (24).

Das Endliche in ſeiner Beziehung aufs Unendliche iſt auch, was Schlegel »Zentrum des Menſchen« oder auch »Zentrum der Menſchheit« nennt. »Ein wahrer Menſch iſt, wer bis in den Mittelpunkt der Menſchheit gekommen iſt« (»Ideen«, 87; vgl. 41, 45). Vor allem bei dem Künſtler, deſſen Werk »Individuum, perſonifizierte Idee« iſt, ſucht er das »lebendige Zentrum« des Menſchen (95, 45). Und ſo ſchließt er ſeine »Ideen« mit dem Hinweis auf ihren individuellen Standpunkt: »Ich habe einige Ideen ausgeſprochen, die aufs Zentrum deuten, ich habe die Morgen-

röte begrüßt nach meiner Ansicht, aus meinem Standpunkt. Wer den Weg kennt, tue desgleichen nach seiner Ansicht, aus seinem Standpunkt«.

Andere ebenso dunkel klingende Äußerungen heben wieder mehr die andere Seite der Schlegelschen Lehre hervor, das Korrelat des Individuums, die Beziehung aufs Unendliche. So fein Preis der »exzentrischen« Paradoxie, deren Symbol eine »transcendente Linie« bildet, die immer nur im Bruchstück erscheinen kann, »weil ihr eines Zentrum in der Unendlichkeit liegt.«²⁵⁾ In diesem Sinne veranschaulicht er einmal das Wesen der Philosophie durch die Ellipse: »Das eine Zentrum, dem wir jetzt näher sind, ist das Selbstgesetz der Vernunft. Das andere ist die Idee des Universums, und in diesem berührt sich die Philosophie mit der Religion« (»Ideen«, 117).

In diesen Zusammenhang gehört auch sein Begriff der Universalität, welche bei ihm nicht »alle einzelnen Bildungsarten abschleift und auf dem mittleren Durchschnitt beruht«, sondern vielmehr die besonderen Inhalte in ihrer Eigenart noch steigert. »Durch eine wahre Universalität würde die Kunst z. B. noch künstlicher werden, als sie es vereinzelt sein kann, die Poesie poetischer, die Kritik kritischer, die Historie historischer und so überhaupt« (»Ideen«, 123). Und so wird in einem inhaltlich ganz analogen Athenäumsfragment die Universalität als »Wechsellätigung aller Formen und aller Stoffe« definiert. »Das Leben des unversellen Geistes ist eine ununterbrochene Kette innerer Revolutionen; alle Individuen, die ursprünglichen, ewigen nämlich leben in ihm. Er ist echter Polytheist und trägt den ganzen Olymp in sich« (Athen.-Frg. 451).

Wir denken wohl dabei an die »unendliche Perfektibilität«, doch suchen wir das Alogische, das in dieser wechselseitigen Durchdringung all' der individuellen Besonderheiten liegt, nicht mehr durch den Gedanken einer regelmäßigen stetigen Entwicklung zu heben: gerade dieses Alogische läßt Schlegel absichtlich hervortreten, indem er die echte Universalität mit Vorliebe als Chaos bezeichnet.

»Zur Vielseitigkeit gehört nicht allein ein weitemfallendes System, sondern auch Sinn für das Chaos außerhalb desselben« (»Ideen«, 55). Ja gerade in diesem Chaotischen, Alogischen besteht für Schlegel die Bedeutung, das Produktive der Universalität. »Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann« (»Ideen«, 71). Und er spricht von dem »unendlich vollen Chaos« (»Ideen«, 69) in demselben Sinne, wie er etwa Gott das »einzige unendlich Volle« nennt.

Dieses Alogische in der Vereinigung des Individuellen und des Unendlichen ist wohl der charakteristischste Zug an Schlegels Standpunkt. Wohl erinnert uns seine Betonung der Individualität, wie auch die damit verknüpften Begriffe Zentrum, Mittelpunkt, lebendige Einheit des Menschen, an die Zeit des Sturms und Drangs; wir denken an Herders Begriff der organischen Einheit, an Goethes »innere Form«; wir denken wohl an die Emanationslehre der Neuplatoniker, auf die alle diese und ähnliche Begriffe zurückweisen. Aber es ist eine verschiedene Deutung, welche die beiden Epochen dem Emanationsbegriff geben: in dem naturalistischen Denken Herders wird daraus innere Entwicklung, lebendiges Werden der organischen Natur, bei dem Idealisten Schlegel — das Teilhaben des Individuums an der Würde der unendlichen Idee. Ist die »innere Form« bei dem jungen Goethe die Einheit der künstlerischen Empfindung, aus der das Werk mit innerer Nötigung, unbekümmert um die verstandesmäßig konstruierten Normen der »äußeren Form« erwachsen ist, so besteht für Schlegel »das Wesen der höhern Kunst und Form . . . in der Beziehung aufs Ganze . . . Darum sind alle Werke Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht. Denn alle wollen ja daselbe, das überall Eine und zwar in seiner ungeteilten Einheit. Aber eben darum will auch jedes Glied in diesem höchsten Gebilde des menschlichen Geistes zugleich das Ganze sein.«²⁶⁾ Schlegel versucht gar nicht das Endliche mit dem Unendlichen für das begriffliche Denken durch den Begriff der Entwicklung zu verbinden; es reizt ihn vielmehr, sich über



die Kluft zwischen dem Endlichen und Unendlichen, in deren Abgrund sich das menschliche Denken von jeher verlor, kurzerhand hinwegzusetzen.

Solche Verschmelzung entgegengesetzter Begriffe muß für jeden derselben die Folge haben, daß er seine Bestimmtheit einbüßt. Das Unendliche, das nach der Transcendentalphilosophie zwar, als Idee, keiner Erfahrung kongruent, aber in seinem Inhalt genau bestimmt ist, verflüchtigt sich bei Schlegel in der Mannigfaltigkeit der individuellen Auffassungen, der »originellen Ansichten« und wird in die Relativität des veränderlichen individuellen Erlebens hineingezogen: »Ein bestimmtes Verhältnis zur Gottheit muß dem Mystiker so unerträglich sein, wie eine bestimmte Ansicht, ein Begriff derselben« (»Ideen«, 40). Und das Individuum, das in seinem Gegensatz zum streng gefaßten Unendlichen zwar ein Begrenztes und Vergängliches, aber in inhaltlicher Bestimmtheit Gegebenes ist, verliert durch seine Verschmelzung mit dem Unendlichen die individuelle Bestimmtheit seines gegebenen Daseins.

Diese Freiheit, sowohl von der Gesetzmäßigkeit des individuellen Gegebenseins, als von den objektiven Normen der Selbstbestimmung, diesen Mangel jeder Bestimmtheit preißt Schlegel als Liberalität. »Liberal ist wer von allen Seiten und nach allen Richtungen wie von selbst frei ist . . . wer alles, was handelt, ist und wird . . . heilig hält und an allem Leben Anteil nimmt, ohne sich durch beschränkte Ansichten zum Haß und zur Geringschätzung desselben verführen zu lassen« (Athen. Frg. 441). Vollständige Ungebundenheit also sowohl des eigenen Seins als des objektiven Wirkens. »Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade« (Lyceumsfragment 55). Und in der Rezension »Über Goethes Meister« heißt es: »Wir müssen uns über unsere eigene Liebe erheben, und was wir anbeten, in

Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns, was wir auch für andere Fähigkeiten haben, der Sinn für das Unendliche und mit ihm der Sinn für die Welt«. 27)

Und diese Liberalität bedeutet nicht die Befreiung vom gegebenen Zwang des Endlichen zur Offenbarung des Unendlichen, nicht die freie Selbstbestimmung im Namen einer positiven Idee, sondern es ist ein rein negativer, durch keine noch so allgemeine Bestimmung fixierbarer Begriff. Ihre Willkür fügt sich weder in die gegebenen Mächte des Lebens, das auch »liberal behandelt« werden will, noch in die allgemeine Natur des Menschen: »Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß« (»Ideen«, 21).

Diese negative Liberalität, in der nicht das Endliche mit dem Unendlichen vereint, sondern Endliches wie Unendliches aufgehoben wird, macht auch das Wesen des Schlegel'schen Begriffs der »romantischen Ironie« aus, die, als »die Form des Paradoxen« (Lyceumsfrg. 48), wie in einem Brennpunkt alle Widersprüche seines Denkens in sich vereint. Es ist »die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg« (Lyceumsfrg. 108), es ist »die Stimmung, welche alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität« (Lyceumsfrg. 42). In negativer Wendung sagt der Begriff »Ironie« daselbe, was »Universalität« mehr positiv ausdrückt: »Sich willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre, wie in eine andere Welt, nicht bloß mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele versetzen; bald auf diesen, bald auf jenen Teil seines Wesens frei Verzicht tun und sich auf einen anderen ganz beschränken; jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden, und alle übrigen absichtlich vergessen: das kann nur ein Geist, der gleichsam eine Mehrheit von Geistern, und ein ganzes System von Personen in sich enthält, und in dessen Innerem das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen, und reif geworden ist« (Athen.

Frg. 121). Es ist also nicht der entwicklungsfähige Keim, der der Reife vorangeht, sondern das im Individuum reif gewordene Universum, es ist — das Schlegelsche »Chaos«: »Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos« (»Ideen«, 69).

Die Idee, die Schlegel als »bis zur Ironie vollendeten Begriff« definiert, ist ihm »eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zweier streitender Gedanken« (Athen. Frg. 121). Und all diesem Widerstreit liegt der eine prinzipielle Widerspruch zu Grunde: die Ironie »enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten« (Lyceumsfrg. 108). Es scheint die besondere Mission der romantischen Idee zu sein, wie es die Mission der Romantik überhaupt ist, daß sie das Gefühl dieses Widerstreites stets lebendig erhält und so vor der Stagnation im Endlichen bewahrt. Der Begriff der Ironie soll das Wesen der »erhabenen Urbanität der sokratischen Muse« fassen (Lyceumsfrg. 42). Doch wenn Schlegel die Form, deren sich in den Platonischen Dialogen Sokrates bedient, indem er denen, die etwas zu wissen glauben, zeigt, daß sie nichts wissen, und seine eigene Unwissenheit eingesteht, als »stete Selbstparodie« deutet, (Lyceumsfrg. 108), so verkennt er die historische Bedeutung von Sokrates, der nur das vermeintliche Wissen verspottet, an das wahre Wissen aber glaubt und es selber sucht, da er es noch nicht besitzt. In dem Lehrer von Plato sieht Schlegel nur den Sohn der griechischen Aufklärung, der in Übereinstimmung mit den Sophisten kämpft gegen die willkürlichen Behauptungen des ältern als philosophisch unbegründet erkannten Denkens, nicht aber den großen Gegner der Sophisten, den das Suchen nach neuem positiven Gehalt über diese hinausführt.

Es ist für den unobjektiven Charakter der Schlegelschen Ironie charakteristisch, daß Schlegel sie überall, wo er sie in der Geschichte sieht, willkürlich hineininterpretiert. Am liebsten demonstriert Schlegel seinen Ironiebegriff unter den Neueren an Lessing. In seinem Versuch »Lessings

Geist im Ganzen zu charakterisieren«,²⁸) legt er das Hauptgewicht auf den »großen, freien Styl seines Lebens«, seinen »edeln Cynismus«, seine »heilige Liberalität«; er bewundert das Paradoxe, Exzentrische dieses »revolutionären Geistes«, dessen symbolische Form jene transcendente Linie sei, die ein Zentrum in der Unendlichkeit hat, und der, weder Dichter, noch Kunstrichter, einer »uninteressierten« Betrachtung als Individualität mehr wert erscheint, als alle seine Talente.

Im Bestreben, Lessing wegzurücken von der leichten Platitude der Aufklärung, hat Schlegel das Positive, was Lessing aus dieser großen Epoche des deutschen Geisteslebens übernommen hatte, verkannt und ihn dadurch in ein historisch falsches Licht gerückt. Nicht was Lessing Positives geschaffen hat, erscheint als das Wertvolle an ihm, sondern nur seine polemische Tätigkeit, sein Haß der Unvernunft, der nicht weniger göttlich sei, als die echteste Liebe, sein »Sinn für das rein Unendliche«, als Freiheit von jeder bestimmten Tendenz. Alles Objektive an Lessing wird entweder weggeleugnet, oder abgelehnt, wie das »Vorurteil einer objektiven Religion«. Wenn Lessing, als echter Sohn der Aufklärung, in seiner Religionsauffassung das positive Ideal der Humanität über die individuellen Unterschiede erhebt, um es nur auf die allgemeinen Gesetze der Menschheit zu gründen, so will Schlegel eine solche »ganz bestimmte Religionsart, die freilich voll Adel, Einfachheit und Freiheit ist«, als »ganz entschieden und positiv« aufgestelltes Ideal, gegenüber der »Notwendigkeit unendlich vieler Religionen« gar nicht gelten lassen, weil ein solches Ideal »immer eine rhetorische Einseitigkeit bleibt, sobald es mit Ansprüchen auf Allgemeingültigkeit verbunden ist«. Und »Nathan der Weise« wird nicht als ein Ausdruck dieses Humanitätsideals, sondern als »Elementarbuch des höheren Cynismus«, allen übrigen Werken Lessings vorgezogen, als »das Werk schlechthin unter seinen Werken«, das seine »Individualität aufs tiefste und vollständigste« darstelle.

Von historischem Standpunkt noch gewaltfamer erscheint es, wenn Schlegel Goethes »Wilhelm Meister« im Sinne seiner Ironielehre deutet.⁸⁹⁾ Es ist interessant, Schlegels Beurteilung des Romans mit der Schillerschen zu vergleichen. Von rein ästhetischem Standpunkt bewundert Schiller darin die »schöne Gleichheit des Gemüts, aus welcher alles geflossen ist«, und den leichten Humor, vor dem »Ernst und Schmerz wie ein Schattenspiel verinken«.⁹⁰⁾ Ähnlich spricht auch Schlegel von dem in der Dichtung herrschenden »Äther der Fröhlichkeit«. Aber ganz unklassisch, der Auffassung Schillers und den Absichten Goethes widersprechend ist es, wenn diese Gleichmütigkeit und Heiterkeit der Darstellung gedeutet wird als »Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt«, und mit der der Dichter »auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint«; oder wenn der bewußte Erziehungsplan, den Schiller gern noch deutlicher betont haben möchte, als »erhabenste Poesie« der Willkür aufgefaßt wird, und die Mächte des Turms, die nach Schiller, als ein verborgen wirkender »höherer Verstand«, das regierende Schicksal vorstellen sollen, von Schlegel charakterisiert werden, als »die geheime Gesellschaft des reinen Verstandes, die Wilhelmen und sich selbst zum besten hat« und »den eigentlichen Mittelpunkt dieser Willkürlichkeit« bildet.

Schlegel, der Romantiker, sieht bei den großen Geistern nur das revolutionäre, Form und Norm durchbrechende, nicht aber das positive, aufbauende Moment, und wird, wie alle Romantiker, den Geistern, bei denen das letztere Moment überwiegt, nicht gerecht, so wie auch die positiven Geister selten den Revolutionären gerecht werden, die ihnen doch den Weg gebahnt hatten.

IV.

Das Gefühl und seine Geltung.

Wenn Friedrich Schlegel ist Novalis grundlegend für die romantische Weltanschauung. Wohl fehlt ihm die methodische des begrifflichen Denkens von Schlegel, und seine Schriften lassen nicht nur keine widerspruchsfreie Definition zu, sondern oft auch keine eindeutige Bestimmung dessen, was er selbst darunter gedacht hat; auch sind seine Studien nicht so umfassend und sein Horizont nicht so weit. Aber die unmittelbare Unmittelbarkeit des Erlebens bedingt bei ihm auch eine natürliche Einheit der Einstellung der Wirklichkeit gegenüber, und ohne daß er selbst eine streng philosophische Formulierung seiner Gedanken gesucht hätte, tritt eine Seite der romantischen Weltanschauung aus allen seinen Äußerungen einheitlich hervor.

In einer anderen Weise, als Friedrich Schlegel vertritt er die romantische Subjektivität. Wenn Schlegel den Wert des Individuums in seiner Besonderheit dem Gattungsmenschen der Klassiker oder dem reinen Subjekt Kants und Fichtes gegenüber vertritt, so hebt Novalis innerhalb des empirischen Individuums das subjektivste Moment hervor, das Gefühl, das außerhalb des unmittelbaren Erlebens überhaupt keinen Bestand hat, das nicht wie die Erkenntnis einen gegenständlichen Inhalt aufweist, der ablösbar wäre von der subjektiven Grundlage, das sich nicht restlos umsetzen läßt in einen solchen objektiven, allgemein und eindeutig mitteilbaren Inhalt.

Das subjektive und seinem Wesen nach immer subjektiv bleibende Gefühl, die Spiegelung der Wirklichkeit in dem unmittelbaren gefühlsmäßigen Erleben setzt die Romantik, in Novalis, der auf objektiven Gründen ruhenden Erkenntnis entgegen, wie sie, in Friedrich Schlegel, das ge-

gebene Individuum, als natürlichen Wert, entgegensetzt dem Idealmenfchen der klaffifchen Epoche. Den neuen individuellen Werten entspricht auch eine andere gefühlsmäßige Art der Einstellung der Wirklichkeit gegenüber. Das Eigentümliche der Romantik ift dabei nicht, daß fie die Tatsache der unmittelbaren gefühlsmäßigen Beurteilung der Wirklichkeit überhaupt fieht, fondern daß fie diefe Beurteilung für allein ausreichend hält und fie der auf objektive Gründe fich ftützenden vorzieht. Und in der gefühlsmäßigen Wertung der Wirklichkeit gibt fich die Romantik auch viel weniger Blößen als in deren gegenständlichen, auf Gründe fich ftützenden Beurteilung. Die begrifflichen Widersprüche, die die romantifche Weltanfchauung charakterisieren und die in Friedrich Schlegels Paradoxien fich jeder rationellen Lösung entziehen, erfeinen gelöst in der Einheit des romantifchen Weltgeföhls, wie wir es bei einem Novalis finden und zwar nicht durch Vernunftgründe rechtfertigen, aber doch nachempfindend verftehen können. Wie Friedrich Schlegel, als irrationaliftifcher Doktrinär, felbft die größte Paradoxie der Romantik ift, fo ift Novalis in der durchfichtigen Wahrhaftigkeit feines tieffinnigen Gemüts die überzeugendfte Geftalt unter den Romantikern.

In feinen »Lehrlingen von Sais« läßt uns Novalis das Gefpräch der »taufendfältigen Naturen« über den Menfchen belaufchen: »Lernete er nur einmal fühlen! Diefen himmlifchen, diefen natürlichften aller Sinne kennt er noch wenig: durch das Gefühl würde die alte, erfehnte Zeit [da der Menfch die Natur verftand] zurückkommen; das Element des Geföhls ift ein inneres Licht, was fich in fchönern kräftigen Farben bricht. Dann gingen die Geftirne in ihm auf, er lernte die ganze Welt fühlen, klarer und mannigfaltiger, als ihm das Auge jetzt Grenzen und Flächen zeigt.¹⁾ Er würde Meifter eines unendlichen Spiels, und vergäße alle törichten Bestrebungen in einem ewigen, fich felbft nährenden und immer wachfenden Genuffe. Das Denken ift nur ein Traum des Fühlens; ein erftorbenes Fühlen, ein blaßgraues, fchwaches Leben.«

Das ist der Gedanke, der all' sein Dichten und Forschen einheitlich durchzieht: das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, das Fühlen aber ist das wahre, höhere »Verstehen.« Nicht die Stärke, mit welcher das Gefühl erlebt, sondern die Priorität, welche dem Gefühl, auch in Beziehung auf Erkenntniswert, dem Denken gegenüber zuerkannt wird, kennzeichnet diesen Standpunkt. Das Gefühl, als Erkenntnisquelle und zwar als wesentliche Erkenntnisquelle, das ist das Neue, was Novalis von keinem früheren Philosophen hat übernehmen können. Wohl erinnert uns sein Standpunkt an die deutsche Gefühlsphilosophie des XVIII. Jahrhunderts, an Friedrich Jacobi vor allem. Aber während Jacobi der notwendigen Sonderung zwischen den Bedürfnissen des Herzens und der objektiven Erkenntnis des Verstandes sich bewußt bleibt, läßt Novalis das Fühlen an die Stelle des Denkens treten. Der Novalis'sche Ausdruck »Sinn des Fühlens« weist zurück auf den von den Engländern stammenden Begriff des »moralischen Sinnes«. Aber letzterer vermittelt uns nicht, wie das Fühlen bei Novalis, das Verständnis der gesamten Wirklichkeit mit ihren »tausendfältigen Naturen«, sondern bleibt inhaltlich auf die »innere Wahrnehmung« (inward sentiment) beschränkt; selbst bei Hemsterhuis, der Novalis von den Philosophen des XVIII. Jahrhunderts der vertrauteste war, gibt uns der moralische Sinn nur »Ideen von tätigen Willenskräften« und ist er nur »gegen die ohn' alle Vergleichung reichste und schönste aller Seiten des Univerfums, die wir kennen, gerichtet . . . weil er uns zu den Dingen, die außer uns sind, unsre Beziehungen empfinden lehrt, indessen daß alle unsre andre Sinne uns nur die Beziehungen der äußeren Dinge zu uns wahrnehmen lehren.«⁹⁾ Daß das Gefühl unsere Erkenntnisquelle für die gesamte Wirklichkeit ist, die einzige Quelle der wahren, weil »verstehenden« Erkenntnis, das hat vor Novalis niemand ausgesprochen.

Wilhelm Dilthey hebt die »volle Wahrheit der Empfindung« hervor, mit welcher Novalis »auch in den sonderbarsten Gemütszuständen« sich seinen Erlebnissen »auf die

natürlichste Weise hingab.«³⁾ Und Erwin Kircher spricht allgemeiner von dem »Erwachen der Seele« bei den Romantikern, welche die »seelische Wirklichkeit . . . als etwas unendlich Reines« empfinden.⁴⁾ Doch diese Wahrheit und Reinheit machen allein noch nicht die Eigentümlichkeit des romantischen Gefühlslebens aus. Konnte doch auch der Klassiker Goethe sich einem bestimmten Gemütseindruck »auf die natürlichste Weise«, mit nicht minderem Reinheit und Unmittelbarkeit des Erlebens hingeben. Aber nie ging bei ihm diese Hingabe, wie es Dilthey von Novalis sagt, »bis zur Vergessenheit der Totalität der Erscheinungen, welche die Welt ausmachen«. Und diese Reinheit schloß bei ihm nicht, wie in der Kircher'schen Charakteristik der Romantik, »ein bestimmtes Vorstellen«, »das unser inneres Leben starr macht, beherrscht«, ganz aus. Darum erscheint auch die Goethe'sche Dichtung, trotz der »vollen Wahrheit der Empfindung«, so viel objektiver als die Dichtung der Romantiker: das subjektive Erleben macht sich ungeschwächt Luft, daneben aber verschwinden auch die gegenständlichen Inhalte des Bewußtseins nicht, sie bilden vielmehr den festen Hintergrund, von dem sich jenes Subjektive abhebt; die mit offenen Augen gesehene Natur und die objektiven sittlichen Mächte der Geschichte treten dem subjektiven Gefühl an die Seite und sind nicht, wie in der Natur- und Lebensdarstellung der Romantik, selbst in Gefühl aufgelöst. Das Gefühl, das die romantische Dichtung in seiner Reinheit zum Ausdruck bringen will, und das die romantische Theorie, in Novalis, zur einzig wahren Erkenntnisquelle erhebt, ist das rein subjektive, von allen gegenständlichen Bewußtseinsinhalten losgelöste Erleben.

Wenn Heine seine Kritik von Novalis selbst auflöst in ein Stimmungsbild, ein zartes Mädchen, das sich aus dem »Heinrich von Ofterdingen« die Schwindfucht herauslieft, als Muse der Novalis'schen Poesie, so ist das der treffendste dichterische Ausdruck für diese in der Vorherrschaft des Gefühls liegende Subjektivität der Romantiker.

Man bezeichnet diese Vorherrschaft des Gefühls als das

Mystische der Romantik, und Novalis heißt der Mystiker der Romantik, womit bei einem Beurteiler wie Georg Brandes,⁵⁾ der weniger von historischen als von politischen Gesichtspunkten ausgeht, die Resultate einer scharfen, abweisenden Kritik zusammengefaßt werden. Novalis hat sich auch selbst zur Mystik bekannt: »Was ist Mystizismus? Was muß mystisch behandelt werden? Religion, Liebe, Natur, Staat. — Alles Auserwählte bezieht sich auf Mystizismus.«⁶⁾ Mit jener großen geistigen Bewegung, die im christlichen Occident zurückgeht bis auf Augustinus und Dionysius Areopagita und über den christlichen Occident hinausreicht, die gesamte Kultur des Mittelalters durchziehend, hängt Novalis auch direkt zusammen. Die reiche naturphilosophische Literatur, die seit der Renaissance aus der Mystik immer neue Nahrung schöpft, bildet einen großen Teil seiner Lektüre. Jacob Böhme, jener grübelnde Schuster, der im eigenen Erleben den Schlüssel fand zur Deutung des Naturganzen und so die deutsche Mystik münden ließ in Naturphilosophie, machte tiefen Eindruck auf ihn; aus dem Geiste Böhmies heraus sollte sein liegen gebliebener »sinnbildlicher Naturroman« seine Vollendung finden.

Und die andere von der mittelalterlichen Mystik ausgehende Strömung, die auf Verinnerlichung des religiösen Lebens geht und über die Anfänge der Reformation zum Pietismus führt, war Novalis schon in dem elterlichen Hause nahegerückt. Die streng religiöse Erziehung, die der alte Hardenberg seinen Kindern gab, und die ganze Atmosphäre der herrnhutischen Familie lehrte Novalis früh schon die aller Mystik eigne Berufung auf das unmittelbare Erleben kennen, auf die persönliche Erfahrung, auf die Wahrheit des Gefühls, dem gegenüber die objektiven Gründe der Vernunft nicht bestehen können.⁷⁾

Betrachtet man die Mystik in ihrer vollen historischen Bedeutung, so erscheint dieses Pochen auf die Unmittelbarkeit des Erlebens nicht als ihr Wesen, sondern nur als geeignete Methode, in der ein eigener religiös-philosophischer Gehalt gewonnen werden soll.

Die Mytik, als eine bestimmte, historisch bedingte religiös-philosophische Weltanschauung, entstand in den Jahrhunderten, da es galt, den Begriff des Unendlichen, wie er aus den monotheistischen Religionen so schroff entgegentrat der endlichen Wirklichkeit, auf deren Boden das Denken der Antike sich bewegte, mit diesem Denken in Einklang zu bringen. Während die Scholastik durch scharfe Begriffszergliederung die Sphären des Endlichen und des Unendlichen genau abzugrenzen sucht, will der Mytiker die Kluft zwischen beiden überbrücken, indem er in sich selbst, dem Einzelnen, Endlichen, das Absolute in unmittelbarem religiösen Erlebnis zu realisieren strebt. Und in der mytischen Vereinigung des Menschen mit Gott geschieht eine Verschmelzung des Endlichen mit dem Unendlichen, die wohl auch bis zur Auflösung eines Jeden von ihnen in seiner Eigenart führt: »Als lang als di sele got hat und got bekennt und got weiz, so ist si verre von got. Das ist gots begerung, daz got sich selber zu nicht mach in der sele.«⁹⁾

Auch diesen wesentlichen Gehalt der Mytik hat die deutsche Romantik in sich aufgenommen. Wie in der Reaktion gegen Kants formalen Gebrauch der reinen Idee das Unendliche wieder als reales Factum gefaßt wurde, trat auch die alte Kluft zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen wieder hervor, damit aber auch das Bedürfnis eines Ausgleiches zwischen den beiden Realitäten. Für das begriffliche Denken bleibt da immer ein Widerspruch bestehen, weil objektiv betrachtet das Endliche und das Unendliche Gegensätze sind, wie ja auch Friedrich Schlegel trotz aller Versuche über diesen Widerspruch nicht hinauskommt. Da treibt es das Gefühl, diese Kluft zu überbrücken und den objektiven Widerspruch in der subjektiven Einheit des Erlebens aufzulösen. Die geistliche Dichtung von Novalis wurzelt in diesem Zusammenhang.

»Die Lieb' ist freigegeben,
Und keine Trennung mehr
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer.«⁹⁾

Jene Einheit des Lebens, welche Steppuhn hinter den Widersprüchen des Denkens bei Friedrich Schlegel sucht,¹⁰⁾ ist bei Novalis wirklich vorhanden.

Doch müssen wir den Standpunkt von Novalis abgrenzen sowohl gegen andere von der Mystik beeinflusste Denker, als gegen die eigentlichen Mystiker selbst.

Schleiermacher war ebenfalls vom Pietismus beeinflusst; auch er war an dieselbe Aufgabe getreten, die dem Denken jener Zeit sich überall aufdrängte, und auch er versuchte im religiösen Gefühl vom Endlichen aus das Unendliche zu ergreifen. Aber gerade in diesem »Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit« hält das religiös empfindende Individuum sich und das Unendliche, von dem es sich abhängig fühlt, auseinander. Beide verschmelzen nicht zu einer ununterscheidbaren Einheit; das Ich verliert sich nicht, sondern erfaßt im Gefühl seiner Grenzen sich und das Unendliche; es kann nicht anders zum vollen Gefühl seines eigenen Selbst gelangen, als indem es des Unendlichen gewahr wird.

Wie in der Schleiermacher'schen Ethik das Individuum in dem heiligen Bild, das jedem Bessern vorschwebt, ein objektives sittliches Ideal erfaßt, so führt in seiner Religionsphilosophie das subjektive Gefühl zum religiösen Ideal. Die klassische Bildung und das Studium Platos halten Schleiermacher ebenso fern vom Gefühlssubjektivismus von Novalis, wie vom Individualismus Schlegels, und sie sichern ihm trotz seiner Wahrung der Rechte des subjektiven Gefühls die Objektivität seiner Ideale. Wie in der Schleiermacher'schen Ästhetik der natürliche Gefühlsausdruck durch Besonnenheit erst zur Kunst gestaltet werden muß, so bleibt bei ihm auch auf sittlichem und religiösem Gebiet das Gefühl auf objektive Werte gerichtet, diese ermittelnd. Klassische Ideale nehmen bei Schleiermacher von der Mystik das Gefühl bloß als Mittel, durch das sie gewonnen werden, in sich auf.

Bei dem Romantiker Novalis hingegen ist das Gefühl Selbstzweck. Durch keine objektiven Werte begrenzt, kehrt es in sich selbst zurück, ein gegenstandsloses Gefühl. Das gilt vom Gefühl überhaupt, wie es in erster Linie vom

religiösen Gefühl gilt. »Indem das Herz, abgezogen von allen einzelnen wirklichen Gegenständen, sich selbst empfindet, sich selbst zu einem idealischen Gegenstand macht, entsteht Religion« (II, S. 293). Es wird, wie Kircher verallgemeinernd »das Erwachen der Seele« in der Romantik schildert, der »Rhythmus« höher gestellt, als »irgendein bestimmtes Vorstellen, das in ihm abläuft«. Selbst die Sehnsucht, die, wenn auch immer ungestillt bleibend, doch ein bestimmtes Objekt sucht, drückt das Wesen dieses romantischen gegenstandslosen Gefühls nicht aus; es ist vielmehr ein Sehnen, das seinem Wesen nach nicht gestillt werden kann, weil es kein bleibendes Ziel sucht, das Sehnen nach einem Phantom, das verschwimmt in dem Augenblick, wo man es greifen möchte, und dem fixierenden Blick nichts übrig läßt, als ein Spiel von Traumgestalten. Die »blaue Blume«, die Heinrich von Ofterdingen im Traum erscheint, drückt symbolisch die Gegenstandslosigkeit des romantischen Gefühls aus.

Dilthey hat darauf hingewiesen, wie das persönliche Erleben von Novalis seine Weltanschauung bestimmte, wie die große Gemütererhütterung nach dem Tode von Sophie für ihn nicht nur Veranlassung wurde zur religiösen Vertiefung, sondern »auch den Gehalt der religiösen Denkart« bestimmte. »Wüßten wir nichts von einem Manne, als daß dies bei ihm geschah: so würde dies allein schon eine genügende Probe davon sein, daß ihm das Höchste, die Objektivität, verlagert gewesen sei. Das Schicksal seines Lebens war für Novalis nicht, wie für groß und rein intellektuell angelegte Naturen, nur ein Motiv zu umfassender Kontemplation. Es nahm ihn gefangen. Es gab seiner Denkart ihre Farbe; es bestimmte den Inhalt seiner religiösen Welt.«¹¹⁾

Noch charakteristischer, als dieses Bestimmtheits der Weltanschauung durch das Erleben, ist es für die Subjektivität von Novalis, wie sein Leben selbst nur zum Teil durch das Schicksal, durch reale äußere Vorgänge bedingt ist, wie er vielmehr ganz unabhängig von diesen ein Innenleben führt,

jenen der Tatsachen der Wirklichkeit. Sein eigenes, im äußeren Wirken und im Verarbeiten neuer Eindrücke sich abspielendes Leben erscheint wie eine Außenwelt gegenüber dieser Innerlichkeit, die von jeder Berührung mit der Welt vollständig abgeschnitten ist. Man kennt das Doppelleben, das er führt, das eine den Forderungen der Wirklichkeit angepaßt, als praktischer, geschäftstüchtiger Mann, als gewissenhafter, zuverlässiger Beamter und gründlicher Arbeiter, das andere ohne jeden Kontakt mit der Wirklichkeit, im bewußten Gegensatz zu seinem äußeren Verhalten. Die Tagebücher nach Sophiens Tod gewähren uns einen Einblick in die Konflikte dieses Doppellebens: wie er sich in dem Entschluß, dem geliebten Mädchen ohne gewaltfamen Eingriff, nur durch innere Einstellung nachzusterben, immer wieder bestärken und sich wehren muß gegen alle Anfechtungen der Vernunft und des Lebens, in dessen Interessen und Alltagsorgen er mitten inne steht, der Berufsarbeit, der Forschung, dem gefelligen Leben zugewandt. »Bei meinem Entschluß darf ich nur nicht zu vernünfteln anfangen. Jeder Vernunftgrund, jede Vor Spiegelung des Herzens ist schon Zweifel, Schwanken und Untreue.«¹²⁾

Dieses Innenleben ohne jeden Bezug auf die Wirklichkeit scheint der Kernpunkt zu sein, an den sich all' sein Philosophieren ankrySTALLisiert. Das ist jenes »Factum höherer Art, das nur der höhere Mensch antreffen wird« und das die Meisten streben sollen in sich zu veranlassen. »Dartun läßt sich dieses Factum nicht. Jeder muß es selbst erfahren.«¹³⁾ Dem mitteilenden »Dartun« eines objektiven Sachverhaltes wird die persönliche »Erfahrung« entgegengesetzt in dem Sinne, wie der Pietismus dieses Wort gebraucht, als unmittelbares, unübertragbares Erleben. »Dichtung« nennt Novalis dieses Faktum; das griechische *ποίησις* wäre hier wohl besser am Platz; von der sonst so genannten unterscheidet sich diese Dichtung dadurch, daß sie vom Gefühle der Notwendigkeit begleitet ist; trotz dieses Gefühls der Notwendigkeit aber bleibt sie Dichtung, weil

»schlechterdings kein äußerer Grund« zu ihr vorhanden ist. Dieses Faktum wird als ein Verkehr des Menschen mit einem höheren Wesen geschildert, mit einem »Ich höherer Art«, das sich zum Menschen verhält, wie der Mensch zur Natur.

Wir bewegen uns damit ganz in dem Gedankenkreis der Mystik, die den »inneren Menschen« in uns bei völliger Abwendung von allen Eindrücken der Außenwelt erwachen läßt.

In demselben Sinne, wie Meister Eckhart von dem Fünklein spricht, das in dem Grunde der Seele, beim Schweigen aller die Außenwelt vermittelnden Kräfte, fern von den Bildern der Kreaturen sich entzündet, redet Novalis von »unserem wahren Ich«, von dem »unser sogenannten Ich« nur ein Abglanz sei, und setzt als Ziel des menschlichen Strebens die »Erregung des wirklichen Ich durch das idealische Ich.«¹⁴⁾ In dieser Erregung liege das Wesen alles Philosophierens. »Der Entschluß zu philosophieren ist eine Aufforderung an das wirkliche Ich, daß es sich befinden, erwachen und Geist sein soll«.

Auch dieser Begriff »Geist«, der »Seele«, als dem von außen Affizierbaren, gegenübergestellt und übergeordnet, gehört zum mystischen Gedankenkreis, wie die Stufenleiter »Körper, Seele und Geist« an die alte von der Gnosis stammende Unterscheidung, Hyliker, Psychiker und Pneumatiker erinnert.¹⁵⁾

Ganz im Geiste der Mystik, die nach einer Erkenntnis »ân allez mittel« strebt, ist auch die an den Menschen gestellte Forderung gedacht, »außer sich zu sein, mit Bewußtsein jenseits der Sinne zu sein, ein übersinnliches Wesen zu sein. Je mehr wir uns dieses Zustandes bewußt zu sein vermögen, desto lebendiger, mächtiger, genügender ist die Überzeugung, die daraus entsteht; der Glaube an echte Offenbarungen des Geistes. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreien zusammengesetzt, mehr als alles dreies: eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten

„...“, die ganz richtig mit der Bestimmung der unvollkommenen Offenbarung der Schwärze der unvollkommenen, d. h. von außen anzuordnen ist notwendig. »Der echte unvollkommene hat die Selbsttötung, die ist der erste Anfang aller Unvollkommenen, dann geht alle Bestimmung des unvollkommenen hinaus, und nur diese hat anfangs alle Bestimmungen und Merkmale der transzendenten Handlung.«²¹)
 »Das hat der ich selbst überwinden ist über die Welt, der Grund, die Genes der Lebens.«²²)

Das auch mit der eigentlichen Mythik verglichen, erweitert ist der Standpunkt von Novalis als der inneren Welt. Denn während diese im Grunde nur auf die Offenbarung (wie es scheint, die in dem aller inneren die die sich geistlich nach gelichtet, dem: »das ist für hat, im verhalten der niederen.«²³) kommt für Novalis Alles auf die ursprüngliche Selbstoffenbarung an.²⁴) »Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich.«²⁵)

Der heilige Augustinus will seine Seele erkennen, weil sie ihm den Weg zeigt zu Gott, Meister Eckhart lauscht im Grunde seiner Seele auf die Stimme Gottes; der vom Pantheismus der Renaissancephilosophie beeinflusste Jakob Böhme betrachtet die innere Schlacht zwischen Bösem und Gutem in sich selbst, um daraus den großen Kampf in der gesamten Natur zu verstehen: für Novalis hat das idealische Ich Selbstwert, es ist nicht Durchgangspunkt zu einer höheren Erkenntnis, sondern eine in sich abgeschlossene, auf keinen äußeren Gegenstand hinweisende und selbst nicht in Formen gegenständlicher Erkenntnis faßbare Realität. »Ganz begreifen werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr als begreifen.«²⁶) eine Steigerung, die über die begriffliche oder, was in der Sprache der Transzendentalphilosophie dasselbe bedeutet, gegenständliche Erkenntnis hinausführt.

Wie die Mystik, so leiht auch die Transcendentalphilosophie für die Novalis'sche Lehre vom »idealischen Ich« ihre Termini: »Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich feines transcendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich feines Ichs zugleich zu sein;«²³⁾ und ähnlich wird der echte philosophische Akt der Selbsttötung als »transcendente Handlung« bestimmt.²⁴⁾ Aber der Analogie der philosophischen Ausdrücke liegt, so wenig wie bei Friedrich Schlegel, eine sachliche Übereinstimmung zu Grunde. Das »transcendentale Selbst« bei Novalis führt zwar ebenso über das »wirkliche Ich« hinaus, wie bei Fichte das transcendente Ich über das empirische Ich; aber sachlich bedeutet dieses transcendente Selbst das Gegenteil von dem Ich der Transcendentalphilosophie: es liegt jenseits alles Objektiven, es ist dasjenige am Ich, was sich in objektive Erkenntnis überhaupt nicht umsetzen läßt, während das Ich der Transcendentalphilosophie das eigentliche Prinzip aller solchen Umsetzbarkeit ist.²⁵⁾

In jener Zeit der größten Verinnerlichung, die er nach Sophies Tod erlebte, notiert er in seinem »Journal«, er hätte auf dem Wege nach dem geliebten Grabe »die Freude gehabt, den eigentlichen Begriff vom Fichtischen Ich zu finden.«²⁶⁾ Aus den Fragmenten können wir ersehen, wie unfichtisch dieser Begriff ist. Über Fichtes »Wissenschaftslehre«, die ihm weiter nichts als »angewandte Logik« ist,²⁷⁾ geht er zu einer »höheren Wissenschaftslehre« hinaus, und er entwickelt diesen Begriff im Anschluß an seine Darstellung jenes »Faktums höherer Art«, das in der Erregung des wirklichen Ich durch ein »Ich höherer Art« besteht.²⁸⁾

Den Sinn von Fichtes Idealismus faßt Novalis in den Worten zusammen: »Was ich will, das kann ich.«²⁹⁾ Im Sinne eines solchen naiven, empirischen Idealismus deutet er die Begriffe der Transcendentalphilosophie, die er in seine Sprache aufnimmt: »synthetisch« ist für ihn gleichbedeutend mit »willkürlich«³⁰⁾ und die »produktive Imagination« mit dem genialen Schaffen des Künstlers.³¹⁾ So unterschiebt er der philosophischen Selbsttätigkeit der

Vernunft jene Erregung der Seele durch den Geist, als den »Inbegriff innerer Reize«, welche die Affektion durch die Natur, als den Inbegriff äußerer Reize, erleiden könne.³⁹⁾ »Der Geist strebt den Reiz zu absorbieren. Ihn reizt das Fremdartige. Einst soll kein Reiz und nichts Fremdes mehr sein — der Geist soll sich selbst fremd und reizend sein, oder absichtlich machen können.«³⁹⁾ Eine solche Selbstaffektion, ein solcher »tätiger Gebrauch der Organe« würde unsere innere Befreiung einer realen Außenwelt gegenüber bedeuten; »dann wird der Mensch erst wahrhaft unabhängig von der Natur, er wird seine Sinne zwingen, ihm die Gestalt zu produzieren, die er verlangt, und im eigentlichen Sinne in seiner Welt leben können, er wird sehen, hören und fühlen, was, wie und in welcher Verbindung er will.«³⁴⁾ Diesen tätigen Gebrauch der Organe identifiziert Novalis ohne Bedenken mit Fichte's »intellektualer Anschauung«³⁵⁾ oder er spricht in Beziehung auf die »von innen heraus produzierte« Geisteswelt von synthetischen Empfindungen a priori, von einer sichtbaren oder einer hörbaren Welt a priori.³⁶⁾ Und wieder ein andermal gibt er demselben Gedanken eine mystische Wendung, indem er den »absoluten« Reiz, der alle anderen Reize entbehrlich macht, auch als »absolute Liebe« definiert³⁷⁾ oder die Selbstaffektion als Liebe zu sich selbst oder auch Ehe mit sich selbst bezeichnet.³⁸⁾

Beide Gedankenreihen, die auf Fichte und die auf die Mystik zurückweisende, münden bei Novalis in seiner Konzeption des »magischen Idealismus«. »Der tätige Gebrauch der Organe ist nichts, als magisches, wunderbares Denken, oder willkürlicher Gebrauch der Körperwelt.«³⁹⁾ »In der Periode der Magie dient der Körper der Seele, oder der Geisterwelt.«⁴⁰⁾ »Der physische Magus weiß die Natur zu beleben und willkürlich, wie seinen Leib zu behandeln.«⁴¹⁾ Doch, als würde Novalis selbst angesichts der harten Tatsächlichkeit bedenklich über diese magische Willkür, sucht er wenigstens den Schein einer von uns unabhängigen Welt zu erklären: »Der größte Zauberer würde

der fein, der sich zugleich so bezaubern könnte, daß ihm seine Zaubereien wie fremde, selbstmächtige Erscheinungen vorkämen. Könnte das nicht mit uns der Fall sein?⁴³⁾ Wir denken dabei an die »unbewußte« Produktion des Nicht-Ich bei Fichte, der allerdings das Unbewußte im Sinne transzendentaler Notwendigkeit und nicht als willkürliche Selbstverzauberung gebraucht. Auf dem Umwege über die Magie sucht so Novalis die Realität von Natur und Erfahrung zu retten: »Alle Erfahrung ist Magie, nur magisch erklärbar«. »Alle Überzeugung ist unabhängig von der Naturwahrheit. Sie bezieht sich auf die magische, oder die Wunderwahrheit. Von der Naturwahrheit kann man nur überzeugt werden, insofern sie Wunderwahrheit wird.«⁴³⁾

Das sind Gedanken, von denen Novalis selbst glaubt, daß sie »einen Lichtstrahl der höchsten Intensität auf das Fichte'sche System« werfen.⁴⁴⁾ In Wahrheit aber legt er seinen eigenen Begriff einer inneren Selbstaffektion, der alle Wirklichkeit auf subjektives Erleben zurückführt, dem transzendentalen Begriff der die Objektivität der Wirklichkeit sichernden Vernunft unter, den letzteren damit in sein Gegenteil umdeutend. Es ist eine ähnliche Begriffsumdeutung wie bei Hemsterhuis, bei dem Elemente des Sensualismus und des Rationalismus durcheinandergehen, wie bei Novalis Elemente der Mystik und der Transzendentalphilosophie. Ähnlich wie bei Hemsterhuis der moralische Sinn, an den der die Seele affizierende Geist von Novalis erinnert, nur unter der Bedingung »tätiger Willenskräfte« zur Wirkung kommt, und die höchste Reizbarkeit des Sinnes korrigiert wird durch das richtende Urteil des Verstandes,⁴⁵⁾ so spielen auch bei Novalis die Begriffe der transzendentalen Vernunfttätigkeit und der inneren Affektion durch das idealische Ich ineinander, so entgegengesetzt sie auch ihrem Wesen nach sind.

Eine klare Sonderung zwischen subjektivem Erleben und objektiver Wahrheit ist bei Novalis darum ausgeschlossen, weil er alle Wahrheit im Subjektiven sucht. An die Stelle unserer Sinneswerkzeuge sollte ein »absoluter Sinn« treten, der, »Mittel und Zweck zugleich«, im Innern selbst die

Realität offenbarte und zwar in einer »antithetisch-synthetischen Erkenntnis«, die »mittelbar und unmittelbar«, »real und symbolisch zugleich« wäre.⁴⁶⁾ Bei ausgebildeter »Fertigkeit, nach Belieben Empfindungen hervorzubringen«, würde unser Geist uns die äußere Welt erlegen, und würde »die innere Welt mit uns in dem Verhältnisse stehn, wie jetzt die äußere Welt«.⁴⁷⁾

Dem Ziel der Transcendentalphilosophie, wie Novalis es im Sinn eines schöpferischen Idealismus faßt, unser Inneres in Wirklichkeit umzusetzen, »die Gedanken zu äußeren Dingen zu machen«, tritt an die Seite das andere, durch Überbietung der Mystik gewonnene Ziel, die Wirklichkeit in ein inneres Erlebnis aufzulösen, »die äußeren Dinge zu Gedanken« zu machen. »Beide Operationen sind idealistisch. Wer sie beide vollkommen in seiner Gewalt hat, ist der magische Idealist«.⁴⁸⁾

Doch wie Novalis seiner Natur nach viel mehr Mystiker, als Transcendentalphilosoph ist, so ist auch sein Interesse in Wahrheit nur dem Innern zugewandt und gilt nur sekundär der Außenwelt. Die Natur ist »ein enzyklopädischer, systematischer Index, oder Plan unsers Geistes. Warum wollen wir uns mit dem bloßen Verzeichnis unsrer Schätze begnügen? Laßt sie uns selbst befehn, und sie mannigfaltig bearbeiten und benützen«.⁴⁹⁾ Und innerhalb unseres Innern richtet sich sein Interesse wieder auf diejenige Seite, die außerhalb aller Beziehungen zum Äußeren liegt. Die rationalistische Psychologie, die das Innere nur im Hinblick auf die Erkenntnis betrachtet, erscheint ihm dürftig und geistlos. »Verstand, Phantasie, Vernunft, dies sind die dürftigen Fachwerke des Universums in uns. Keinem fiel es ein, noch neue, ungenannte Kräfte aufzuzuchen. Wer weiß, welche wunderbare Vereinigungen, welche wunderbare Generationen uns noch im Innern bevorstehn«.⁵⁰⁾

Statt der damals allein üblichen rationalistischen Psychologie findet Wilhelm Dilthey bei Novalis die Antizipation einer Psychologie, wie sie ihm selber vorschwebt, einer Psychologie, die statt der Gesetze der Vorstellungsverbin-

dungen, die, als bloße »Formen« des seelischen Geschehens, dieses nicht ausreichend erklären können, den »Inhalt unserer Seele selber zu erforschen unternimmt«. ⁵¹⁾

Auf diese Erforschung des in den Formen der Vorstellungsverbindungen allein nicht faßbaren Inhalts der Seele bezieht Dilthey auch den bei Novalis vorkommenden Begriff »Realpsychologie«: »Baader ist ein realer Psycholog und spricht die echte psychologische Sprache. Reale Psychologie ist vielleicht auch das für mich bestimmte Feld«. ⁵²⁾ In der Tat weist Baaders Lehre vom Reiz und seinem Verhältnis zum empfangenden Vermögen eine Analogie auf mit dem Novalis'schen Gedanken der Selbstaffektion. Wenn Baader aber weiter seine psychologische Lehre auf den ganzen Makrokosmos anwendet, so hatte diese Übertragung für Novalis jedenfalls nur sekundäres Interesse. ⁵³⁾

Auch die jetzt vollständig vorliegende Sammlung der Fragmente von Novalis vermag in uns den Glauben an eine wirklich fruchtbare Bereicherung der Naturphilosophie durch ihn nicht zu erwecken.

In seiner Auffassung der Mathematik, die bald als synthetische Wissenschaft, die gemachte Kenntnisse enthält, ⁵⁴⁾ bald als »das höchste Leben«, als »das Leben der Götter«, als Religion ⁵⁵⁾ gepriesen wird, tritt die Novalis'sche Vermengung der Selbsttätigkeit der Vernunft mit der mystischen Selbstaffektion deutlich hervor. Die Mystik des mathematischen Unendlichen, die seit Nikolaus Cusanus aller Naturphilosophie eigen ist, nimmt auch seinen Geist gefangen. Er grübelt über die »wunderbare Verwandtschaft«, welche »alles aus nichts erschaffene Reale« mit unendlichen Reihen hat, ⁵⁶⁾ und alle krummen Linien, die »nur durch sich selbst« entstehen, erscheinen ihm als ein Analogon des Lebens, das auch »nur durch Leben entsteht«. Für das, was an der Mathematik wirklich strenge Wissenschaft ist, hat er so wenig Sinn, daß ihm nur »im Morgenlande die echte Mathematik zu Hause« zu sein scheint, während sie in Europa zur bloßen Technik ausgeartet sei. ⁵⁷⁾



Auch die Art, wie Novalis einzelne Gedanken der damaligen Physiologie und Medizin, — wie Ritters Gedanken der galvanischen Lebenskraft oder Browns Gedanken der Irritabilität oder der stärkenden Heilmethode, — im Sinne seines Begriffs der inneren Selbstaffektion verwendet, interessiert uns mehr, weil sie zeigt, wie sehr dieser eine Begriff sein ganzes Denken beherrscht, als wegen ihres sachlichen Wertes.

Wohl hatte Hardenbergs Lehrer, der Geologe Werner, starken Eindruck auf ihn gemacht; aber dessen großer Sinn für die Wirklichkeit, sein »Trieb, die Sinne zu üben, zu beschäftigen und zu erfüllen«, blieb Novalis im Grunde fremd. »Den Lehrer«, läßt er den Lehrling zu Sais sagen, »kann und mag ich nicht begreifen. Er ist mir jaht so unbegreiflich lieb«. ⁵⁸⁾ »So wie dem Lehrer ist mir nie gewesen. Mich führt alles in mich selbst zurück. Mich freuen die wunderlichen Haufen und Figuren in den Sälen, allein mir ist, als wären sie nur Bilder, Hüllen, Zierden, versammelt um ein göttlich Wunderbild, und dieses liegt mir immer in Gedanken. Sie such' ich nicht, in ihnen such ich oft«. Die Natur erregt nur mittelbares Interesse, als Hülle eines in ihr verborgenen Wunderbildes. Die Außenwelt interessiert nur als Schickfal des Menschen, das aber durch den Geist überwunden werden soll, oder als Natureindruck, der wieder erst in dem gestaltenden Künstler zu unserem eigenen Besitz wird. Von dem menschlichen Geiste wird die Natur erleuchtet. Geschichte und Kunst bilden die Brücke zu ihr. »Kunst und Geschichte«, sagt Silvester im »Heinrich von Ofterdingen«, »haben mich die Natur kennen gelehrt«.

Das Schickfal soll eine Entfaltung unseres Innern werden. »Das Fatum, das uns drückt, ist die Trägheit unsers Geistes. Durch Erweiterung und Bildung unserer Tätigkeit werden wir uns selbst in das Fatum verwandeln. Alles scheint auf uns hereinzuströmen, weil wir nicht herausströmen«. ⁵⁹⁾

»Daß Schickfal und Gemüt Namen Eines Begriffs sind«, ist die Einsicht, zu der Heinrich von Ofterdingen geführt wird. Von dieser Grundidee des Hardenbergischen Bildungs-



romans aus verstehen wir auch die Rolle, welche vordeutende Träume darin spielen. Was die Träume des I. Teils (»Die Erwartung«) verheißen, das sollte im II. Teil (»Die Erfüllung«) verwirklicht werden. Denn jeder Traum ist, wie es gleich am Anfang, nachdem Heinrichs Traum von der blauen Blume erzählt worden ist, heißt, »ein bedeutamer Riß in den geheimnisvollen Vorhang, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt«,⁶⁰⁾ ein Hervortreten also jener in der Tiefe des Bewußtseins herrschenden Mächte des Gemüts, die auch unser Schicksal gestalten.

Das künstlerische Motiv des vorgedeuteten Schicksals, das sich erst im Laufe des Romans erfüllt, ist aus »Wilhelm Meister« in die Romane der Romantiker übergegangen. Es ist aber auch nur das Künstlerische daran, das Fixieren des Interesses durch Antizipation des Folgenden, was Novalis beibehält; der Lebenszusammenhang, in den sich das Motiv hineinfügt, ist ein ganz anderer; denn bei Goethe beruht diese Erfüllung der Vordeutung auf dem Glauben an einen vernünftigen objektiven Zweckzusammenhang des Schicksals, das den Menschen nach einem festen Plane leitet, auch wo dieser selbst sich keines Planes bewußt ist; bei Novalis trägt die Vordeutung, als Ahnung im eigentlichen Sinne, keine andere als subjektive Gewähr in sich. Gerade das bewußt Planmäßige des Schicksals ist es, was Novalis am »Wilhelm Meister«, den er profaisch, »undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft«, einen »Candide, gegen die Poesie gerichtet«, nennt, besonders tadelt. Die »geheime Oberaufsicht«, welche der Abbé führt, findet er »lästig und lächerlich«, und die Idee des Goetheschen Erziehungsromans sieht er in der Verkündigung des »Evangeliums der Ökonomie«, die er als »künstlerischen Atheismus« empfindet.⁶¹⁾

In einem ähnlichen Sinne, wie die Träume und Ahnungen, die bedeutsam sind, weil das Schicksal durch unser Gemüt bestimmt wird, verstehe ich auch, was Dilthey den Seelenwanderungsglauben von Novalis nennt. Heinrich von Ofterdingen findet auf seiner Reise beim Grafen von Hohen-

zollern, bei dessen Gespräch schon er »neue Entwicklungen seines ahnungsvollen Innern« fühlt, ein altes provenzalisches Buch, in dessen Bildern er seine eigene Gestalt, wie auch Personen seiner Umgebung erkennt und sein ganzes Schicksal vorgezeichnet sieht. Wie es sich im II. Teil herausstellt, ist er selbst, der Handwerkersohn aus Eisenach, zugleich auch jener Sohn des Grafen von Hohenzollern, von dessen Tod ihm dieser erzählt. Denn er »hat mehr Eltern«. Und ebenso vielgestaltig ist seine Geliebte, deren Züge er zuerst aus der blauen Blume herausgeschaut hatte: es ist die Morgenländerin, die er auf seiner Reise trifft, es ist die Tochter des Dichters Klingsohr Mathilde, die ihm durch einen vom Dichter nur angedeuteten Tod entrisen wird und mit der er sich später wieder vereinigen sollte; es ist die Cyane, die am Beginn des II. Teiles seine Führerin wird, und es ist zugleich die verstorbene Tochter jenes Grafen von Hohenzollern. Das veranlaßte Dilthey, bei Novalis einen bestimmten Glauben an Seelenwanderung anzunehmen, wie er einen solchen Glauben auch bei Lessing vermutet. Erschüttert vom Verlust Sophiens, habe der Dichter einen Blick hineingeworfen in den »metaphysischen Zusammenhang des menschlichen Lebens« und habe im »Ofterdingen« in dichterischer Weise den befreienden Glauben dargestellt »an eine bestimmte, sich von neuem im Kreislauf der Zeit und ihres Gesetzes von Geburt und Tod entfaltende Individualität, an eine durch die Vergangenheit bestimmte Ordnung in den Beziehungen derselben zueinander, an immer neue Formen ihres Daseins«. ⁶²⁾

Gerade die Tatsache aber, daß Novalis in dieser Dichtung aus seinem eigenen Erlebnis schöpft, läßt diese Deutung Diltheys zweifelhaft erscheinen. Wie Ofterdingen seine Mathilde, hat der Dichter seine Sophie verloren; kurz darauf hat er in Julie Charpentier ein neues Glück gefunden. Soll er wirklich im Ernst geglaubt haben, daß in Julie die vor zwei Jahren verstorbene Sophie ein zweites Dasein führe? Liegt es nicht, gerade angesichts von Hardenbergs

eigenen Schicksalen, näher, anzunehmen, daß die Gleichheit des Gefühls zur Sophie und zur Julie ihm die beiden Erlebnisse in Eines verschmelzen ließ, ohne daß er dabei irgend welche Hypothesen über die metaphysische Einheit der Personen aufstellte. Auch mag ein geheimes Bedürfnis nach Selbstrechtfertigung dem Dichter der, statt, treu seinem früheren Entschluß, sich mit Sophie im Tode zu vereinigen, einen hoffnungsfrohen Bund mit Julie einging, solche Identifizierung nahe gelegt haben. Andererseits verstehen wir gerade bei einer so reizbaren, nicht scharf ausgeprägten Natur, wie Novalis war, wie sie sich so lebhaft in fremde Schicksale einfühlen kann, daß sich ihr die Grenze zwischen der eigenen und der fremden Persönlichkeit ganz verwischt. Und so mag auch die Verschmelzung verschiedener Personen im »Heinrich von Ofterdingen« nur eine solche Einheit des Gefühls in verschiedenen Erlebnissen bedeuten, wie innerhalb des kritischeren Denkens Lessings der Hinweis auf die Palingenesis nur die Einheit der Idee in verschiedenen Entwicklungsformen der Geschichte bedeuten kann.

Die Einheit des Gefühls, vor der individuelle Unterschiede von Zeit und Ort verschwinden und so die Schranken eines äußeren Schicksals durchbrochen werden, verkünden auch die am Grabe Sophiens entstandenen »Hymnen an die Nacht«.

Vor den Schlägen des Schicksals, vor dem Schmerz des individuellen Verlustes sucht das Gefühl Rettung, indem es das Licht der objektiven Erkenntnis, die die Grenzen individuellen Daseins so scharf zieht, flieht. Wie der Mystiker Eckhart von der Mannigfaltigkeit der Kreaturen sich flüchtet in das »mittel swîgen, wan dar in enkam nie kein créature noch bilde«, so wird für Novalis die Nacht zum Symbol der Durchbrechung der Schranken des individuellen Schicksals durch die Innerlichkeit des Gefühls, denn »zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft«. Fernab von dem »Treiben der Welt, wo das Licht in ewiger Unruh hauset«, kommt die Nachtbegeisterung über ihn. »Zur Staubwolke wurde

der Hügel, durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne«. Auch hier wieder nicht eine metaphysische Deutung der Welt, nicht der ernste Glaube an ein Nirwana, in dessen Einheit sich alles Einzeldasein einst auflösen soll, sondern die Verfenkung in die Tiefen des Gefühls, das jenseits aller objektiven Wirklichkeit steht.

Daselbe Doppelleben, das wir aus Hardenbergs Tagebüchern kennen, finden wir auch hier dichterisch dargestellt: »Noch weckst du, muntres Licht, den Müden zur Arbeit — flößest fröhliches Leben mir ein — aber du lockst mich von der Erinnerung moosigem Denkmal nicht. Gern will ich die fleißigen Hände rühren, überall umschauen, wo du mich brauchst . . . Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter«. (S. 14 f.). Und dieselbe Antithese erscheint in der zweiten, historischen Hälfte der Dichtung religionsphilosophisch gewendet: das Christentum, die Religion der Innerlichkeit, löst die Götter Griechenlands ab. »Des jungen Geschlechts Lustgarten verwelkte . . . Ins tiefe Heiligtum, in des Gemüts höhern Raum zog mit ihren Mächten die Seele der Welt«.

Von der Geschichte aus, in der Schickal und Gemüt Namen Eines Begriffs sind, soll auch die Natur beleuchtet werden. Die Natur nicht nur zerlegen und beherrschen, sondern sie »verstehen« ist »die Gabe des Naturhistorikers, des Zeitensehers, der vertraut mit der Geschichte der Natur, und bekannt mit der Welt, diesem höheren Schauplatz der Naturgeschichte, ihre Bedeutungen wahrnimmt und weislegend verkündigt«. ⁶³⁾ Ein ähnliches Verhältnis, wie zwischen Geist, Seele und Körper, besteht bei Novalis zwischen Gemüt, Schickal und Natur: »Zur Welt suchen wir den Entwurf: dieser Entwurf sind wir selbst«. »Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat? Was ich verstehen soll, muß sich in mir organisch entwickeln«. ⁶⁴⁾

Was diese Fragmente programmatisch ausdrücken, sollten »Die Lehrlinge zu Sais« in dichterischer Form ausführen. Das in dem verschleierte Bild von Sais verkörperte Geheimnis löst ein Zweizeiler der Paralipomena: »Einem gelang es, — er hob den Schleier der Göttin zu Sais — Aber was sah er? er sah — Wunder des Wunders, sich selbst.«⁶⁵⁾

Eine Gleichsetzung von Natur und Geist im Sinne der deutschen Naturphilosophie bedeutet das aber noch nicht. So wenig wie eine empirische, läßt sich eine eindeutige spekulative Naturdeutung bei Novalis nachweisen. Das eigene Selbst, das uns aus der entschleierte Natur entgegenschaut, ist nicht der allgemein gefaßte, zur metaphysischen Substanz erhobene Geist, sondern das individuelle Innere, über das Novalis auch in der Naturbetrachtung nicht hinwegkommt. »Alle Abwechslungen eines unendlichen Gemüts« sieht sein Dichterauge in der Natur. Mit Recht lehnt es daher Haym ab, aus dem Gewirre der verschiedenen Ansichten, welche in der Lehrdichtung über die Natur ausgesprochen werden, eine einheitliche Deutung ihres Wesens zu konstruieren. »Die Beziehung der Natur auf das Gemüt ist freilich unzweifelhaft das Thema der ganzen Dichtung. Das jedoch ist gerade das Charakteristische, daß die Art und Weise dieser Beziehung schlechterdings unentschieden bleibt.«⁶⁶⁾

Der Standpunkt von Novalis läßt sich weder mit dem metaphysischen Standpunkt von Schopenhauer identifizieren, der eine einzelne Seite des Seelenlebens, den Willen, ins Kosmische projiziert, noch mit dem ethischen Standpunkt Fichtes, der die Natur im Hinblick auf unsere sittliche Aufgabe beurteilt. Zwar scheint in den Gesprächen über die Natur die Rede eines »ernsten Mannes« sich ganz nah mit diesem letzteren Standpunkt zu berühren: »Der Sinn der Welt ist die Vernunft: um derentwillen ist sie da. Wer also zur Kenntnis der Natur gelangen will, übe seinen sittlichen Sinn, handle und bilde dem edlen Kerne seines Innern gemäß, und wie von selbst wird die Natur sich vor

ihm öffnen. Sittliches Handeln ist jener große und einzige Versuch, in welchem alle Rätsel der mannigfaltigen Erscheinungen sich lösen. Wer ihn versteht, und in strengen Gedankenfolgen ihn zu zerlegen weiß, ist ewiger Meister der Natur«. ⁶⁷⁾ Und so glaubte Dilthey noch in der I. Auflage von »Erlebnis und Dichtung« Novalis als einen Schüler Fichtes bezeichnen zu müssen, dem »das Ich in seinem unsterblichen Charakter« als die entschleierte Natur erscheint. (S. 268). Später hat Dilthey selber zugegeben, daß er sich damit zu weit vorgewagt habe. (III. Auflage, S. 471). Denn nichts berechtigt uns in dieser Einen von den sich kreuzenden Stimmen des Dichters eigene Meinung zu suchen. Gerade die gleiche Berechtigung verschiedener Deutungen kennzeichnet seine Stellung zur Natur. »Man steht mit der Natur gerade in so unbegreiflich verschiedenen Verhältnissen wie mit den Menschen; und wie sie sich dem Kinde kindisch zeigt, und sich gefällig seinem kindlichen Herzen anschmiegt, so zeigt sie sich dem Gotte göttlich, und stimmt zu dessen hohem Geiste. Man kann nicht sagen, daß es eine Natur gebe, ohne etwas überschwengliches zu sagen, und alles Bestreben nach Wahrheit in den Reden und Gesprächen von der Natur entfernt nur immer mehr von der Natürlichkeit«. (S. 11).

Darum ist auch der Lehrer so duldsam gegen die individuellen Unterschiede seiner Lehrlinge, wie der Lehrling duldsam ist gegen die ihm fremde Art des Lehrers: »Den Lehrer kann und mag ich nicht begreifen. Er ist mir just so unbegreiflich lieb. Ich weiß es, er versteht mich, er hat nie gegen mein Gefühl und meinen Wunsch gesprochen. Vielmehr will er, daß wir den eigenen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht« (S. 7).

So ist auch der eigene Weg, den der Lehrling gehen will, nicht der einer objektiven Erkenntnis, sondern der eines gefühlsmäßigen Erlebens. Die Sammlungen des Tempels führen ihn in sich selbst zurück. »Es ist, als sollten sie den Weg mir zeigen, wo in tiefem Schlaf die Jungfrau steht, nach der mein Geist sich lehnt« (S. 6 f.). Da er »mit

Bangigkeit die sich kreuzenden Stimmen« hört, ruft ihm ein munterer Gespieler zu: »Du Grübler, bist auf ganz verkehrtem Wege. So wirst du keine großen Fortschritte machen. Das Beste ist überall die Stimmung« (S. 19). Und er erzählt ihm das Märchen vom Hyazinth, der sein Rosenblütchen verläßt und auszieht, zu suchen, »wo die Mutter der Dinge wohnt«; ein Traum führt ihn in das Allerheiligste, »da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme«.

Ähnlich erblickt Heinrich von Ofterdingen im Traum die blaue Blume. In der Liebe, in der Minne der Mytiker, findet Novalis den Schlüssel der Natur so gut wie des Schicksals.

Auch das Märchen von Klingsöhr, das in ähnlicher Weise die Entwicklung des »Ofterdingen« symbolisch andeutet, wie das von Hyazinth und Rosenblütchen die der »Lehrlinge«, drückt, Hardenbergs Auffassung entsprechend, daß »das echte Märchen zugleich prophetische Darstellung« sein müsse,⁶⁸) die Hoffnung auf die einstige Herrschaft der Liebe aus. Von den naturphilosophischen Konstruktionen entkleidet, enthält dieses Märchen von dem schönen Knaben Eros jene »Physik des Gemüts«, welche Novalis an die Stelle der Larve der rationalistischen Psychologie setzen möchte. Der Mythos des Platonischen Symposion vom Eros, als einem Sohn des *πῶρος* und der *πειλα*, der nun als Dämon zwischen Sterblichen und Unsterblichen vermittelt, ist hier im Sinne der romantischen Verinnerlichung umgestaltet. Die Liebe selbst muß gereift und geläutert sein, sie muß die Bildung, derer der Mensch fähig ist, in sich aufgenommen haben, bevor sie würdig wird, ihre Herrschaft auszuüben. Lehrjahre der Liebe könnte man das Märchen nennen. Der gereifte Eros herrscht in der neuen Welt, »ernster und edler als jemals«, von der Weisheit geweiht, durch Schmerz geläutert; und ein Gesang der Fabel beschließt das Märchen:

»Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen,
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen«.

Der Eros, der im Platonischen Mythos als Symbol dient für die unendliche Bestimmung der menschlichen Natur, für die Offenbarung der ideellen Werte in der Wirklichkeit, ist bei Novalis als der natürliche Trieb gedacht, als das Verlangen nach einer Vereinigung, in der die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben sind. Eine solche Verschmelzung von Subjekt und Objekt ist nach Novalis das Verstehen der Natur, die uns »eine neue Offenbarung des Genius der Liebe, ein neues Band des Du und Ich« wird.⁶⁹⁾ »Den Einsamen flieht Freude und Verlangen; und ohne Verlangen, was nützt dir die Natur?« ruft dem Lehrling sein munterer Gespieler zu. Und das natürliche Gefühl ist in all seiner Subjektivität die Grundlage aller Werte.

Wie bei den Mystikern, spielen auch bei Novalis christlichreligiöse Motive in seine Naturauffassung hinein; aber auch diese sind ganz mit seinen Liebeserlebnissen verschmolzen. In den »Lehrlingen zu Sais«, deren Anfänge in die Zeit unmittelbar nach Sophiens Tod fallen, sollte ein »Messias der Natur« das Naturgeheimnis lösen.⁷⁰⁾ In unserem Fragment ist es das wunderbare Kind, das der Lehrer als den Größeren anerkennt. »Einst wird es wiederkommen und unter uns wohnen, dann hören die Lehrstunden auf.« Ihm fühlt sich der Lehrling verwandt; und von ihm ließe er sich gern den Weg dahin zeigen, »wo im tiefen Schlaf die Jungfrau steht«.

Stärker noch als religiöse Vorstellungen, verbindet dichterische Symbolik bei Novalis die Naturbetrachtung mit individuellem Gemütsleben. Des Dichters »tiefer lehendes Auge« erkennt in der Natur »eine wunderbare Sympathie mit dem menschlichen Herzen«.⁷¹⁾ Jene Verschmelzung unseres Gefühlslebens mit den betrachteten Naturerscheinungen, auf der die künstlerische Symbolik ruht, erscheint Novalis als das eigentliche Organ des tiefsten Naturverständnisses. »So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan hat, der nicht in inniger mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern, durch das

Medium der Empfindung sich mit allen Naturwesen vermisch, sich gleichsam in sie hineinfühlt«. ⁷³⁾

Was man heute ästhetische Einfühlung nennt, liegt auch seiner Auffassung der Kunst zu Grunde: »Drückt nicht die ganze Natur so gut, wie das Gesicht und die Geberden, der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren, wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen? Wird nicht der Fels ein eigentümliches Du, eben wenn ich ihn anrede? Und was bin ich anderes, als der Strom, wenn ich wehmütig in seine Wellen hinabschaue, und die Gedanken in seinem Gleiten verliere?« ⁷³⁾ Nur erstreckt sich für ihn die Bedeutung dieser Einfühlung weit über das ästhetische Gebiet hinaus. »Man beschuldigt die Dichter der Übertreibung, und hält ihnen ihre bildliche uneigentliche Sprache gleichsam nur zugute, mir scheinen die Dichter noch bei weitem nicht genug zu übertreiben, nur dunkel den Zauber jener Sprache zu ahnden und mit der Phantasie nur so zu spielen, wie ein Kind mit dem Zauberstabe seines Vaters spielt. Sie wissen nicht, welche Kräfte ihnen untertan sind, welche Welten ihnen gehorchen müssen«. ⁷³⁾ Wer das »Gemüt« der Natur »recht kennen lernen will, muß sie in der Gesellschaft der Dichter suchen, dort ist sie offen und ergießt ihr wunderbares Herz«. ⁷³⁾

In solchem sich Hineinfühlen in die Natur gipfelt für Novalis alle Erkenntnis; damit lernt der Mensch, was Novalis als höchstes Ideal hinstellt, »wieder fühlen«. »Der denkende Mensch kehrt zur ursprünglichen Funktion seines Daseins, zur schaffenden Betrachtung, zu jenem Punkte zurück, wo Hervorbringen und Wissen in der wundervollsten Wechselverbindung standen, zu jenem schöpferischen Moment des eigentlichsten Genusses, des inneren Selbstempfangnisses«. ⁷⁴⁾

V.

Ungebundenheit der Phantasie. Romantische Kunstauffassung.

Neben Friedrich Schlegel und Novalis kommt unter den Begründern der romantischen Richtung Ludwig Tieck als philosophischer Denker gar nicht in Betracht. Und doch ist die romantische Weltanschauung sein Werk so gut wie dasjenige von Schlegel und Novalis, weil erst seine Dichtung jene künstlerische Sphäre schuf, aus der heraus die Romantiker ihre Opposition gegen die Klassiker führen konnten.

Als die Schlegels die Märchen Tiecks als echt romantische Dichtungen, als Muster der neuen Kunstrichtung begrüßten und dadurch erst seinen Anschluß an den romantischen Kreis veranlaßten, wußte er selbst noch nichts von romantischer Theorie. Was ihn in die Reihen der Romantiker führte, war nicht eine eigene Kunst- und Lebensanschauung, die der von Friedrich Schlegel entprochen hätte; denn er befaß damals keine ausgesprochene eigene Kunst- und Lebensanschauung, wie er eine solche, als bewußte Theorie, zeit- lebens nicht gewonnen hat. Eine durchaus unphilosophische Natur, ohne tiefer gehende philosophische Interessen, hatte er nicht das Bedürfnis, sich mit diesen Problemen prinzipiell auseinanderzusetzen. Kein großer Denker und kein philosophisches System hat auf ihn je eine so entscheidende Wirkung ausgeübt, wie sie sonst die Romantiker von Plato, Spinoza, Kant, vor Allem aber von Fichte erfahren haben. Der unbegrenzt aufnahme- und anpassungsfähige eignete sich wohl auch die philosophischen Gedanken, die in dem romantischen Kreise herrschten, an; aber sie drangen nicht in die Tiefe seines Bewußtseins, um sein Seelenleben von innen heraus umzugestalten; wie so manche Eindrücke, die er empfing, führten sie, auf der Oberfläche des Bewußtseins

bleibend, eine Art Schattendasein. Seine Phantasie war so leicht erregbar und so regsam, daß All' das was ihren Spiegel bewegte, kaum zur tieferen, festeren Gestaltung gelangen konnte; fremde Gedanken und Kunstwerke, Menschen und Schicksale zogen da vorüber, und All' das wirkte sich aus im Spiel der Phantasievorstellungen und Stimmungen und schien für tiefere Nachwirkungen wenig übrig zu lassen.

Die Grenzen von Tiecks künstlerischem Können hängen damit zusammen. Es ist eine kurzatmige Kunst, die einzelne gelungene Momente nebeneinander reiht, aber die strenge Einheit der Komposition besonders in größeren Werken vermissen läßt; eine Kunst, deren Wirkung zum Teil, wie bei seinen Literaturkomödien, durch Kenntnis der persönlichen Beziehungen des Augenblicks bedingt ist und verfliehet, sobald diese Beziehungen fernrücken; eine Kunst des Augenblicks auch in dem Sinne, daß die Stimmungen, die sie erregt, nicht lange anhalten, und bei wiederholter nüchterner Betrachtung die Wirkung sich abschwächt; anders als bei Werken der großen klassischen Kunst, die man betrachten kann, wann und so oft man will, und deren Eindruck dabei immer nur noch tiefer wird.

Doch auch die dichterische Stärke und Eigenart Tiecks wurzelt in diesem Vorherrschen der Phantasie. Bewußt die Schranken der Wirklichkeit lösend, zwingt er auch uns, dem regellosen Spiel seiner Phantasie zu folgen. Mag auch der heutige Leser, an größeren Realismus der künstlerischen Darstellung gewöhnt, sich gegen solches willkürliche Umspringen mit den Forderungen des Verstandes wehren, der Macht der künstlerischen Mittel, durch welche Tieck ganz unabhängig von aller Begründung und Motivierung, ja aller natürlichen Motivierung zum Trotz unsere Phantasie bannt, wird auch der Kritische kaum widerstehen. Gilt das auch weniger von den Tieck'schen Dramen, die mit ihrer direkten Polemik gegen die Aufklärung weniger die Macht der Phantasie, als die Ohnmacht des Verstandes veranschaulichen, so gilt das doch jedenfalls von seinen Märchen, deren Zauber sich auch der nüchternste Leser schwer entzieht.

Dieses freie, alogische Spiel der Phantasie, dieses Walten ästhetischen Stimmungen, die durch Erregung von Neben- vorstellungen, durch suggestive Kraft der Sprache, durch musikalische Wirkungen ausgelöst werden und ohne realen Boden, gleichsam in der Luft schweben, war es, was die Romantiker für die Tieck'sche Kunst einnahm. Auf künstlerischem Gebiete war diese Ungebundenheit der Phantasie ein Analogon zu Friedrich Schlegels Ausspielen des Individuums und zu Hardenbergs Betonen des Gefühls. Es war in der künstlerischen Praxis ein sich Hinwegsetzen über die Gesetze objektiver Erkenntnis und Wertung, gegen welche Schlegel und Novalis theoretisch den Kampf führten. So begrüßten die Theoretiker der Romantik diese frei mit Phantasiebildern und subjektiven Stimmungen spielende Dichtung, als eine Bestätigung ihrer subjektivistischen Lehre. Wenn Friedrich Schlegel sonst Dichter als Bestätigung seiner Theorie hinstellte, so mußte er, wie er es bei Lessing oder Goethe in Bezug auf die »romantische Ironie« getan hat, seinen Standpunkt gewaltsam in sie hineininterpretieren; die Dichtung Tiecks bot sich ihm von selbst als Beleg seiner Auffassung; und erst von dem Augenblick an, da Theorie und Praxis derart zusammentrafen, konnte von einer besonderen romantischen Kunstrichtung gesprochen werden. Dabei tritt die Struktur der romantischen Weltanschauung nicht etwa erst aus dem Ideengehalt, sondern schon aus der Form der Tieck'schen Dichtung hervor. Der Ideengehalt kommt dabei viel weniger in Betracht, ja es erscheint fraglich, ob man überhaupt bei Tieck von einem romantischen Ideengehalt sprechen dürfte.

Wenn Dilthey in Tiecks Märchen »Die Poesie eines träumenden Pantheismus« erblickt¹⁾, oder Walzel ihr Thema auf eine »naturphilosophische Formel« bringt, mit dem Vorbehalt, daß »die Naturphilosophen das Licht des Bewußtseins in die Natur tragen« und das Unbewußte in die Sphäre des Bewußtseins erheben, während Tieck »dem Geiste des Menschen aus der Natur dumpfe Betörung erwachsen« und »die Phantasie in die berückenden Tiefen des Unbewußten«



hinabtauchen läßt,²⁾ so kann es sich hier nur um äußere Analogien handeln, nicht aber um wirkliche kausale Beziehungen oder auch nur um ernste Übereinstimmung der philosophischen Auffassung. Was den Naturphilosophen als höchste Erkenntnis gilt, erscheint bei Tieck nur als künstlerische Illusion; wenn jene die einzelne Naturerscheinung, nicht zufrieden damit, sie so hinzunehmen, wie sie uns die Erfahrung kennen lehrt, deduzieren wollen aus einheitlichen Gesetzen, die sie von dem geistigen Leben des Menschen übertragen auf das Wirken der gesamten Natur, so läßt die Märchenphantasie Tiecks nicht einmal die einzelne Erscheinung in ihrer realen Gegebenheit gelten, sondern löst sie auf in Stimmung, in Spiegelung menschlicher Erlebnisse, in ein freies Spiel der Vorstellungen, damit nicht nur jede philosophische, sondern überhaupt jede objektive Auffassung der Wirklichkeit unmöglich machend.

Von Naturphilosophie, als einer besonderen Art, die Naturerscheinungen zu deuten, kann bei Tieck noch weniger die Rede sein, als bei Novalis; sein Phantasiespiel gibt sich viel anspruchsloser, als die tiefinnigen Grübeleien des Letzteren. Wenn dieser die Natur durch das Fühlen erfassen will, so glaubt er eben, daß das Gefühl, als der »natürlichste aller Sinne«, das Denken ersetzen könne; Tiecks Schilderungen einer Natur, die von geheimnisvollen, den unfrigen analogen Stimmungen und Gefühlen erfüllt erscheint, wollen gar nicht den Glauben an eine wirkliche Wesensverwandtschaft der Natur mit dem Menschen erwecken; sie bezwecken nichts, als in uns entsprechende Stimmungen, wie Grauen und Gruseln, zu erregen.

Auch wo Tieck in dem Menschen dunkle Kräfte, das Unbewußte, Irrrationelle walten läßt, will er damit nicht die Ansicht von der Zugehörigkeit des Menschen zur Natur aussprechen, sondern wieder nur unsere Phantasie in einer bestimmten Richtung anregen. Halbvergessene Träume, die das Leben beherrschen, Vorstellungen, die aus der Tiefe aufsteigen und den Menschen dem wirklichen Leben entfremden, tiefe Gemütseindrücke, die den Menschen

bis an den Rand des Wahnsinns treiben, unbegründete Ahnungen, die sich wahrer erweisen als klare Vernunft-erkenntnis, Wahnideen, die nicht nur den Betroffenen, sondern auch den Leser im Bann halten, daß man nicht mehr weiß, was Wahn und was Wirklichkeit ist, daß die Wirklichkeit als Traum erscheint und das intensive Traumleben als die wahre Wirklichkeit — das Alles sind Lieblingsmotive von Tieck, wirkliche künstlerische Mittel, die uns in seinen Märchen über den Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit, Wahn und Wahrheit hinaus, in eine Phantasiewelt verlegen, in der wir gar nicht mehr fragen, was wahr ist, und das Kriterium der Wirklichkeit überhaupt nicht mehr anwenden. Es geht uns mit diesen Märchen, wie deren Helden, wie dem blonden Eckbert etwa: »Er konnte sich nicht aus dem Rätsel heraus finden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe, das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert, und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig«. Und der Dichter tut nichts, dieses Rätsel zu lösen, sei es in dem einen oder in dem anderen Sinne, er läßt unsere Phantasie in diesem schwebenden Zustande, denn eben dieses Schweben der Phantasie ist sein künstlerischer Zweck.

Noch weniger, als die Naturdarstellung in den Märchen von Tieck, kommen für die philosophische Weltanschauung der Romantik die skeptischen Äußerungen in Betracht, die wir in seinen Jugendromanen und Dramen, besonders in William Lovell antreffen. Wenn Lovell in seiner inneren Haltlosigkeit und Zerrissenheit über allen Wert und allen Ernst der Wirklichkeit abspricht und Nichts über sich anerkennt, so können wir seine oft solipsistisch klingenden Äußerungen, wie »Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht« oder »Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur«, um so weniger ernst nehmen, als sie zur Darstellung krankhafter Zustände von physischer Depression und Überreiztheit dienen, wie sie auch Tieck selbst in seiner Jugend wiederholt durchgemacht hat. Um Lovell oder gar Tieck

einen Solipsisten zu nennen,³⁾ vermissen wir bei beiden zu sehr die Strenge des systematischen Denkens, die ein ernst zu nehmender philosophischer Standpunkt voraussetzt.

Nicht der Denker, sondern der Dichter Tieck gehört in die Reihen der Romantiker, deren Kunstauffassung er auch am deutlichsten veranschaulicht. Erst bei ihm tritt der Begriff der romantischen Ironie in seiner vollen Subjektivität hervor. Denn wenn Friedrich Schlegel die Ironie als Ausdruck des »unauflöselichen Widerstreites des Unbedingten und des Bedingten« definiert, so liegt dieser Anerkennung eines realen sachlichen Widerstreites, den das Denken nicht zu lösen vermag, und dessen beiden Seiten gegenüber es daher sich gleich frei weiß, immerhin eine prinzipielle Stellungnahme zur objektiven Wirklichkeit zu Grunde. Aber auch dieser letzte Rest der Sachlichkeit, der dazu gehört, überhaupt einen Widerspruch zu erkennen, fehlt in Tiecks Ungebundenheit der Phantasie, die sich an nichts fest bindet und mit Allem nur spielt, in jener rein subjektiven Gemütsfreiheit, welche die bekannten Worte im »Zerbino« charakterisieren:

»Habt ihr's schon verlacht, den Scherz als Ernst
Zu treiben, Ernst als Spaß nur zu behandeln?
Mit Leiden und Freuden
Gleich lieblich zu spielen,
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen,
Ist wen'gen beschieden«.

Aus dieser feiner Subjektivität heraus versteht Tieck auch das Wesen der Komödie, wie er sie bei Aristophanes oder Shakespeare findet und als »leichtes Berühren aller Gegenstände«, als »gemütliches Spiel mit allen Wesen und ihren Gedanken und Empfindungen« bewundert und als »Unschuld des Komischen« allen andern bedeutenderen Arten des Lächerlichen vorzieht.⁴⁾

Wohl erinnert dieser romantische Preis der Komödie und ihrer Freiheit an die Auffassung der idealistischen Philo-

fophen: auch Solger spricht von der himmlischen Seligkeit, mit welcher wir über die Mängel der Welt lachen können. Und Hegel preist »die unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht«, die »Seligkeit und Wohligkeit« der komischen Kunst; er bewundert bei Shakespeare »die sichere Ausgelassenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen«, den »Übermut und die Keckheit der in sich selber grundseligen Thorheit und Narrheit«, oder bei Aristophanes die »lachende Seligkeit der olympischen Götter« und ihren »unbekümmerten Gleichmut, der in die Menschen heimgekehrt ist«.⁵)

Aber dieses selige Lachen über die Mängel der Wirklichkeit ruht bei den idealistischen Philosophen immer auf dem sicheren Grunde des Vertrauens in die Macht der Idee. Darum zeigt auch der Begriff der Ironie bei Solger nichts von der Subjektivität des romantischen Begriffs: bei diesem spekulativen platonisierenden Denker bedeutet die Ironie die Freiheit der unendlichen Idee gegenüber der endlichen Wirklichkeit, die sich vom Standpunkt der Idee aus in ihrer Vergänglichkeit und Nichtigkeit, in ihrer Einseitigkeit und Beschränktheit zeigt; die Ironie dieser Wirklichkeit gegenüber setzt die Sicherheit gegenüber der Idee voraus. Und darum wendet sich Hegel, für den auch die Wirklichkeit nichts anderes ist, als eine Offenbarung, eine Entfaltung der Idee, in so scharfer Weise gegen die romantische Ironie, die mit der Sache nur spielt und allen sittlichen Inhalt der Rechte, Pflichten und Gesetze in die Eitelkeit des subjektiven Beliebens auflöst.⁶)

Für die idealistische Philosophie hat die Freiheit des künstlerischen Gestaltens symbolische Bedeutung; sie ist das Symbol jener Ursprünglichkeit des Geistes, welche die Philosophie als Freiheit bezeichnet. In diesem Sinne erscheint die Kunst als das »Organon der Philosophie«, das »den transcendenten Standpunkt zum gemeinen« macht.⁷) So gilt für Fichte die ästhetische Gleichmütigkeit, die »Unbefangeneheit des Geistes, welche die Dinge, auch bei ihrem gewaltfamen Andringen auf uns keiner andern Schätzung würdigt«, als der ästhetischen, als ein Symbol jener transcendenten

Freiheit, mit welcher das absolute Ich dem Nicht-Ich gegenübertritt. Der absolute Tätigkeitstrieb Fichtes spiegelt sich in dem freien Spiel der künstlerischen Darstellung, die von einem Bilde zum anderen fortgeht, ohne anderen Zweck als den der reinen Freude an der Darstellung selbst, wie die Nachtigall, die ihre ganze Seele in ihren Gesang hineinsteckt, deren Geist nichts ist, als ein Streben, den vollkommensten Accord zu bilden, von einer ihr unbekanntem Macht, von einem unbewußten Trieb von einem Ton zum andern geführt wird, sodaß ihr Leben »auf den sich drängenden Wellen des ästhetischen Gefühls hinschwebt, wie das Künstlerleben jedes wahren Genies«.

Bei den Romantikern kehrt sich das Verhältnis von Kunst und Philosophie um: die Ungebundenheit der Phantasie ist das ursprüngliche Recht der Kunst; und von dieser überträgt sich die Ungebundenheit auf die philosophische Erkenntnis. Es spiegelt nicht die Poesie das objektive Wesen der Philosophie, sondern die Philosophie wird nach Analogie der Poesie in subjektive Willkür aufgelöst. »Die Poesie ist der Held der Philosophie. Die Philosophie erhebt die Poesie zum Grundgesetz. Sie lehrt uns den Wert der Poesie kennen. Philosophie ist die Theorie der Poesie. Sie zeigt uns, was die Poesie sei; daß sie eins und alles sei.«⁸⁾ Speziell das Wesen der Transzendentalphilosophie wird nach Analogie der Kunst erfaßt: die Philosophie ist »die Kunst, unsere gesamten Vorstellungen nach einer absoluten, künstlerischen Idee zu produzieren und ein Weltsystem a priori, aus den Tiefen unseres Geistes heraus zu denken.«⁹⁾ In diesem Sinne der Analogie mit der Kunst faßt Novalis auch seinen eigenen magischen Idealismus, wenn er den magischen Zauberer einen Poeten nennt¹⁰⁾ oder von der magischen Gewalt der Dichtung spricht. Ähnlich verweist das »Athenäum« den Dichter auf die »schaffende« Philosophie, »die von der Freiheit, und dem Glauben an sie ausgeht, und dann zeigt, wie der menschliche Geist sein Gesetz allem aufsprägt, und wie die Welt sein Kunstwerk ist« (Fragm. 168).

So wird die romantische Dichtung, die sich die Darstellung der Wirklichkeit überhaupt nicht zum Ziele setzt — weder eine treue, noch eine stilisierte — und die nicht nur keine naturalistische Illusion bezweckt, sondern auch das, was die Klassiker »aufrichtigen Schein« nennen, nicht einheitlich durchführt, die die künstlerische Symbolik jeden Augenblick auflöst, die Form durchbricht, die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Bühne und Publikum mit Absicht aufhebt, in diesen ihren rein künstlerischen Eigentümlichkeiten auch zum Schlüssel für die romantische Philosophie. Für die romantische Kunstauffassung aber erscheint als wesentlich der Gedanke, daß die Kunst nicht eine Darstellung der Wirklichkeit von symbolischer Bedeutung sein soll, sondern ein willkürliches Spiel ihrer Spiegelungen, die um so mehr künstlerischen Wert gewinnen, je mehr sie sich über den festen Boden der Wirklichkeit erheben und allen realen Inhalt in ihrem wesenlosen Widerschein verflüchtigen.

Aus dieser Grundauffassung heraus lassen sich alle romantischen Kunstbegriffe verstehen, von denen die charakteristischsten im Anschluß daran erwähnt sein mögen.

»Poetische Reflexion« nennt Friedrich Schlegel das wesenlose Spiel der romantischen Poesie, die »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« kann. Es ist also nicht genug, daß die romantische Poesie, wie Schillers sentimentalische Dichtung, die Wirklichkeit nicht für sich, sondern im Hinblick auf das Ideal darstellt, daß ihr »Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist«; es gehört zu ihrem Wesen auch noch jene allen objektiven Gehalt — das Reale wie das Ideale — verflüchtigende »künstlerische Reflexion und schöne Selbstbespiegelung«. ¹¹⁾

Schlegel überträgt da Fichte's Begriff der Reflexion, der so viel bedeutet, wie kritisches Bewußtsein der Objektivität unserer Erkenntnis, auf die Dichtung, wobei die

Reflexion, als Selbstbespiegelung des mit subjektiver Willkür schaltenden Dichters, in das Gegenteil ihrer ursprünglichen Bedeutung umschlägt.

In seiner Vorliebe für die »philosophische Kunstsprache« nennt Schlegel die romantische, die Realität durch poetische Reflexion verflüchtigende Dichtung auch »Transcendentalpoesie:« so wie die Transcendentalphilosophie »das Produzierende mit dem Produkt« darstelle und »im System der transcendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transcendentalen Denkens« enthalte, so sollte jene Dichtung »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie der Poesie sein«. Wohl nirgends tritt die Subjektivität in der romantischen Umdeutung philosophischer Termini so deutlich hervor, wie in diesem Ausdruck »Transcendentalpoesie«, der den Begriff transcendental, welcher sich ursprünglich auf die Begründung der Realität bezieht, auf die Poesie mit ihrer alle Realität verflüchtigenden Reflexion überträgt.

Die in's Unendliche gehende Potenzierung der poetischen Reflexion, die dahin tendiert, auch den letzten Zusammenhang der Dichtung mit der Realität aufzulösen, macht nach Schlegel das eigentliche Wesen der »romantischen Dichtart« aus, die »ewig nur werden, nie vollendet sein kann«; darum nennt er sie auch »progressiv«. »Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide«. Diese Willkür des Dichters über die Grenzen der eigentlichen Dichtung hinaus zu erweitern, ist die Tendenz der »progressiven Universalpoesie:« »ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.«¹²⁾

Die romantische Universalpoesie ist Poesie außerhalb

der Grenzen der eigentlichen Dichtung, auf die sich die Freiheit des romantischen Spiels nicht beschränkt.

Univerfalpoesie heißt aber den Romantikern auch die Dichtung im eigentlichen Sinne, insofern innerhalb dieser alle Gattungsgrenzen aufgehoben werden. Im Wesen der romantischen Kunstauffassung liegt es, daß weder die strenge klassische Abgrenzung von Kunst und Wirklichkeit, noch die klassische Reinerhaltung der künstlerischen Gattungen, als verschiedener Modifikationen der künstlerischen Form, gesucht wird. Beides gehört zu einander; die Durchführung des aufrichtigen künstlerischen Scheins wird durch Einheit der Form verbürgt. In der künstlerischen Absicht der Romantiker aber liegt Beides nicht. Wie die Reinerhaltung der künstlerischen Gattungen eine Äußerung des allgemeinen klassischen Prinzips des Wartenlassens der Form ist, so ist das Verwischen der Gattungsunterschiede eine Äußerung des entgegengesetzten romantischen Prinzips des Durchbrechens der Form. In diesem Prinzip liegen die sachlichen Motive der romantischen Opposition gegen die klassische Formkunst. Es handelt sich dabei nicht um den Widerspruch gegen die oder jene bestimmte künstlerische Form, sondern um die Ablehnung der klassischen Geschlossenheit der Form überhaupt.

Wenn die deutschen Klassiker auf einen unendlichen Gehalt dringen, darin bewußt über den französischen Klassizismus des XVII. Jahrhunderts hinausgehend, aber diesen unendlichen Gehalt immerhin in eine geschlossene Form bannen möchten, darin wieder sich der Kunst der »Franken« nähernd, so suchten die Romantiker auch in der Form der Kunst die Unendlichkeit der Bewegungsfreiheit. Und diese Unendlichkeit der Form ist für sie nicht etwa bloß die Voraussetzung eines variablen Gehaltes, sie ist Selbstwert; als Symbol der romantischen Freiheit, hat sie selbständigen künstlerischen Ausdruckswert, sie ersetzt den Romantikern, was den Klassikern die Unendlichkeit des Gehaltes war.

Es ist nicht bloß, wie bei Herder gegenüber Lessing, das größere historische Interesse für die ständigen Wandlungen

der künstlerischen Form und für die in der Entwicklung der Kunst einen breiten Raum einnehmenden Übergangserscheinungen, was die Romantiker von der strengen Formkunst der Klassiker trennt; es ist ein prinzipieller Gegensatz in der Auffassung des Wesens der Kunst, aus dem heraus Friedrich Schlegel den romantischen Standpunkt in seinem Unterschied von dem klassischen in die Worte zusammenfaßt: »Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich.«¹³⁾ Ähnlich heißt es auch in einem von Tieck herrührenden Stücke der »Phantasien über die Kunst«, daß »alles nebeneinander bestehen könne und müsse, und daß nichts eine so engherzige Verleugnung der Kunst ist, als wenn man zu früh scharfe Linien und Grenzen zwischen den Gebieten der Kunst zieht.«¹⁴⁾

Und so zeigt auch das eigene dichterische Schaffen der Romantiker daselbe Sichhinwegsetzen über die Grenzen einzelner künstlerischer Formen, wie sie ihren Niederschlag gefunden haben in den verschiedenen künstlerischen Gattungen. Weder bei Tieck, noch bei einem der anderen Dichter, deren Schaffen typisch ist für die romantische Kunstrichtung, finden wir eine in strenger Reinheit erhaltene klassische Dichtart: kein klassisches Epos, keine hohe Tragödie, nicht einmal eine reine Komödie oder einen den epischen Stil mehr oder weniger festhaltenden Roman, sondern lauter Erscheinungen, die sich in keine ausgeprägten dichterischen Gattungen einordnen lassen.

Der Roman, der darum die Lieblingsgattung der romantischen Dichter bedeutet, weil er innerhalb der epischen Dichtung die größte Bewegungsfreiheit gestattet, ist nicht nur von lyrischen Einlagen durchsetzt, sondern lyrisch seiner ganzen Komposition nach; die Erzählung ist aufgelöst in subjektive Stimmungen, und anstelle eines fortschreitenden Ganges der Handlung tritt eine Reihe sich ablösender Bilder von Seelenzuständen, eine Flut von Gefühlsergüssen, in deren Innerlichkeit alles Gegenständliche sich verwickelt. Nicht nur bei Tieck, dem Phantasiemenschen, oder bei Novalis, dem Gefühlsmenschen, sondern selbst bei Friedrich

Schlegel, diesem Verstandesmenfchen unter den Romantikern, nimmt der Roman diesen subjektiven lyrischen Charakter an.

Denn es ist nicht ein ursprüngliches lyrisches Empfinden, was diesen Charakter bedingt, sondern vielmehr die allen Romantikern gemeinsame, von ihrer individuellen Eigenart unabhängige, in der allgemeinen Geistesrichtung liegende Neigung, in der lyrischen Subjektivität alle Festigkeit dichterischer Gestaltung aufzulösen.

Und ebenso lyrisch, in Stimmungen aufgelöst, wie der romantische Roman, ist auch das romantische Märchen bei Tieck, Novalis, Brentano oder Heine, ohne auch nur eine Spur von jener naiven Gegenständlichkeit, welche die Erzählungskunst des Volkes charakterisiert.

Auch die dramatische Dichtung der Romantiker, die Komödien Tiecks so gut wie die Schattenspiele Justinus Kerners, zeichnet derselbe lyrische Einschlag aus.

Mit der scharfen Scheidung zwischen den einzelnen Dichtarten fällt aber auch die zwischen verschiedenen Künsten hin, deren Gemeinsames viel stärker empfunden und deren gegenseitige Beeinflussung, zum Teil in bewußter Opposition gegen Lessing, hervorgehoben wird. So hören wir im »Sternbald«, daß »sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können«, und daß manche Malerei »unendlich viele Musik« enthalte. Und im »Opferdingen« lehrt Klingsohr, daß »die Dichter nicht genug von den Musikern und Malern lernen können.«

Was bei dieser Vermischung der Kunstsphären besonders charakteristisch ist für die Romantiker, ist die bevorzugte Stellung der Musik, analog der Vorherrschaft der Lyrik innerhalb der Dichtung. Es ist dieselbe romantische Subjektivität, die sich in dem einen, wie in dem anderen äußert.

Befonders in den Schriften Tiecks und Wackenroders tritt die Bevorzugung der Musik hervor. Die Musik, meint Tieck, könne »für sich in einer abgeschlossenen Welt leben,« nicht aber die Malerei: »zu jeder schönen Darstellung mit

Farben gibt es gewiß ein verbrüderetes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seite hat.«¹⁵⁾ Der Künstlerroman »Sternbald« vertritt denn auch diese Auffassung der Malerei, als einer Kunst, die statt den Raum und die Gegenstände im Raum darzustellen nur das Musikalische der Stimmung festhält und die festen Umriffe der Zeichnung in ein Spiel der Beleuchtung auflöst.

Nicht bloß die Dichtung, die ja ihrem Charakter nach zwischen der Musik und der bildenden Kunst steht, sondern auch diese bildende Kunst selbst soll in der Subjektivität musikalischer Stimmungen aufgelöst werden. Und wieder ist es weniger ein ursprüngliches Interesse für die Eigenart der Musik, was die Romantiker bei dieser Übertragung des musikalischen Charakters auf andere Künste leitet, als ihre prinzipielle Neigung, alle Gegenständlichkeit im Subjektiven zu verflüchtigen. Nicht von Tieck, sondern von Wackenroder, dem Urbild Joseph Berglingers, stammt in den Tieck-Wackenroderschen Schriften das tiefe Empfinden für die Eigenart der musikalischen Kunst, dieser wunderbarsten Erfindung zur Aufbewahrung der menschlichen Gefühle, deren ungeteilter Reichtum in der toten armen Sprache der Worte so wenig gefaßt werden, wie der fließende Strom in Einzelmomente zerlegt werden könne. »Ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen, die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in fremdem Stoff; die Tonkunst strömt ihn uns selber vor . . . In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen.«¹⁶⁾

Mit diesem aus eigenem echten Empfinden stammenden Gedanken Wackenroders von der unmittelbar Gefühle ausdrückenden Musik spielt nun der Romantiker Tieck, den unmittelbaren Gefühlsausdruck zum Charakter der gesamten Kunst erweiternd und damit die Eigenart der Musik, als einer Erlebtes ausdrückenden Kunst in ihrem Unterschied von der Kunst, die Gegenständliches darstellt, wieder verwickelnd. Und wie bei Tieck der Gefühlsausdruck nicht

auf die Musik beschränkt wird, so bleibt auch die Musik ihrerseits nicht auf die Sphäre des Gefühls angewiesen. So wird der Gehalt der Musik mit dem gegenständlichen Begriff einer »abgefonderten Welt für sich selbst«, oder auch als ein Denken in Tönen bezeichnet. Man kennt die viel zitierten Worte Tiecks »Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern«, oder auch die ebenso charakteristische Frage: »Ist es nun nicht gleichgültig, ob man in Instrumentstönen oder in sogenannten Gedanken denkt?«¹⁷⁾ Und was Tieck, wie die Romantiker überhaupt, dazu veranlaßte, der Musik eine bevorzugte Stellung gegenüber andern Künsten anzuweisen, sagt uns die für Tiecks eigene Dichtung programmatische Stelle aus Sternbalds »musikalischen Wanderungen«: »Sollen wir denn nicht auch unsere Gedanken, Fühlungen, Wünsche, Tränen und Leiden zu Zeiten in die spielende Natur der Töne auflösen dürfen?... Man könnte sich... ein ganzes Gesprächstück von mancherlei Tönen ausfinden?« Der Wunsch, alle objektiven Inhalte »zu Zeiten in die spielende Natur der Töne auflösen zu dürfen«, bestimmt die Stellung der Romantiker zur Musik.

Die Eigenart der Musik, als einer ausdrückenden Kunst, die sich nicht nach der alten Nachahmungslehre erfassen läßt, ist kein spezifischer romantischer Gedanke: eine ganze, im Allgemeinen zu wenig beachtete ästhetische Strömung des XVIII. Jahrhunderts ist darin der Romantik vorausgegangen. Aber die Priorität der Musik gegenüber allen anderen Künsten auf Grund der größeren musikalischen Ausdrucksfähigkeit und im Zusammenhang damit auch die Priorität der Lyrik innerhalb der Dichtung, das ist das Neue und Eigene, was den Romantikern ihre Stellung in der Geschichte der Kunsttheorie anweist.

Will man die historische Stellung der romantischen Kunsttheorie richtig beurteilen, so darf man diese ästhetische Strömung nicht übersehen, die der seit Aristoteles allgemein herrschenden Lehre der künstlerischen Mimesis zuerst das Prinzip des unmittelbaren Ausdrucks entgegensetzte. Ihr Hauptvertreter ist jener James Harris, der auch auf dem

Gebiete der Sprachforschung als einer der ersten der Nachahmungslehre gegenüber das Ausdrucksprinzip vertrat. Von ihm stammt jene Unterscheidung zwischen konsekutiven und koexistierenden Zeichen der künstlerischen Nachahmung, welche Lessing von ihm übernommen zu haben scheint (siehe Dilthey's Lessingaufsatz). Zugleich aber hatte er die viel wichtigere Unterscheidung gemacht zwischen künstlerischer Nachahmung und künstlerischem Ausdruck. Die Musik, führt er in seinem Dialog über Musik, Malerei und Dichtung 1744 aus, wird, als bloße Nachahmung betrachtet, von der Malerei an Bestimmtheit der Nachahmung und von der Poesie an Weite des Gebietes, auf das sich die Nachahmung erstreckt, übertroffen; und wenn sie trotzdem ihren selbständigen künstlerischen Wert behauptet, so geschieht es, weil sie vor den beiden den Vorzug direkter Erregung von Gefühlen besitzt, die nicht durch bestimmte Vorstellungen vermittelt zu werden brauchen.

Daniel Webb zog dann in seinen »Betrachtungen über die Verwandtschaft von Poesie und Musik« (1762, deutsch 1771) die Konsequenz dieser Auffassung für die Poetik, indem er die Ausdrucksfähigkeit, den pathetischen Charakter der Musik durch das gemeinsame Element der rhythmischen Bewegung sich auf die Poesie übertragen ließ und im Gegensatz zur herrschenden Lehre »ut pictura poesis erit«, es aussprach: nicht zum Maler, sondern zum Musiker soll besonders der lyrische Dichter in die Schule gehen.

Und neben diesen englischen in ihrer Kunstauffassung sich an der Musik orientierenden Ästhetikern haben die Franzosen allgemeiner die Bedeutung des Gefühlselementes in der Kunst hervorgehoben, wohl im Zusammenhang mit der allgemeinen Opposition gegen die rationalistische Ästhetik des französischen Klassizismus. So führt Cartaut de la Villate in seinen »Essais historiques et philosophiques sur le goût« allgemein den Gefühlsausdruck in der Kunst zurück auf den Rhythmus, der den Tonbewegungen gemeinsam sei mit den Körperbewegungen, sich von diesen auf jene übertrage und dadurch auch in der Musik mächtiger wirke, als die kunstvollste

Harmonie («l'harmonie la plus travaillée»). Und Diderot setzt in seiner »Lettre sur les sourds et muets« der Kunstformel Batteux's »l'imitation de la belle nature« entgegen seine Erklärung von dem gemeinsamen emblematischen Charakter aller Künste, die sich nur nach der Art der Embleme oder, wie er sagt, der Hieroglyphen unterscheiden, derer sich die einzelnen Künste bedienen. Diese ganze, an der Musik sich orientierende oder sie jedenfalls berücksichtigende Ästhetik des XVIII. Jahrhunderts bildet ebenso die historische Voraussetzung für die romantische Kunstauffassung, wie die in der Renaissance wurzelnde moderne Ästhetik der bildenden Kunst den historischen Hintergrund für die Goethe'sche Kunsttheorie bildet.

Die eigentliche Quelle, aus der die Romantiker diese Gedanken schöpfen konnten, war Hemsterhuis, dessen »Vermischte philosophische Schriften« (besonders in der deutschen Übersetzung von 1782) in den Kreisen der Romantiker viel gelesen wurden. Da finden wir — in dem Aufsatz »Über den Menschen« — die Lehre von den natürlichen Ausdrucksbewegungen, welche unsere »Ideen« beständig begleiten und mit diesen in enger Wechselbeziehung stehen, so daß durch sie auch die Ideen in einer »natürlichen primitiven Sprache« sicher mitgeteilt werden; besonders auf die Tatsache der unmittelbaren Übertragung des Gefühls, dessen Äußerungsformen man versteht, auch wenn man seine Ursache nicht kennt,¹⁸⁾ wird die Annahme einer solchen primitiven ausdrückenden Sprache gegründet, auf die erst später eine »nachahmende« Sprache gefolgt sei. Aus einer solchen primitiven ausdrückenden Sprache läßt Hemsterhuis, als das ursprüngliche Element der Kunst, den Rhythmus sich entwickeln, aus dessen Verbindung mit Harmonie, artikuliertem Laut und Geberde »die Vokalmusik, die Versifikation, ein Teil der Rhetorik und die Tanzkunst entsprangen«. Diesen ursprünglichen ausdrückenden Künsten setzt Hemsterhuis die andern Künste entgegen, »die sich von dem nachahmenden Genie der Menschen herschreiben«.

Von dieser Lehre des Hemsterhuis gehen nun die

Romantiker aus. So erklärt Wilhelm Schlegel in seinen »Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache« das Silbenmaß für eine natürliche Ausdrucksform des menschlichen Inneren, eine Modifikation des Rhythmus, welcher der Poesie, der Musik und dem Tanz gemeinsam ist, und er nimmt an, daß alle drei ursprünglich ein unteilbares Ganzes gebildet hätten, aus dem die Poesie sich erst nachträglich zu einer selbständigen Kunst herausdifferenziert habe.

Und ebenso läßt auch Wackenroder die Musik sich herausbilden aus der ursprünglichen Gefühlsentladung des primitiven Menschen: »Der Schall oder Ton war ursprünglich ein grober Stoff, in welchem die wilden Nationen ihre unförmlichen Affekte auszudrücken strebten, indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert war, auch die umgebenden Lüfte mit Geschrei und Trommelschlag erschütterten, gleichsam um die äußere Welt mit ihrer inneren Gemütspeinigung ins Gleichgewicht zu setzen«. ¹⁹⁾ Und auch Wackenroder läßt die Musik sich nur allmählich herausdifferenzieren aus der natürlichen Einheit, zur der sie ursprünglich mit den anderen ausdrückenden Künsten verbunden gewesen sei; Tanzmusik ist ihm daher die älteste, ursprünglichste Musik.

Doch bei dem Hemsterhuis'schen Gedanken von der Wesensverwandtschaft und ursprünglichen Einheit der drei ausdrückenden, weil auf Rhythmus beruhenden Künste, Musik, Poesie und Tanz, bleiben die Romantiker nicht stehen: für sie ist alle Kunst ausdrückend; eine mimetische Kunst, wie sie noch Hemsterhuis neben der ausdrückenden Kunst anerkannte, gibt es für sie überhaupt nicht; und das Lyrische erscheint ihnen darum ebenso als Grundcharakter aller Dichtung, wie das Musikalische als Grundcharakter aller Kunst. Tieck, den wir von Sternbalds »musikalischen Wanderungen« her als den Befürworter des Strebens, alles Objektive »in die spielende Natur der Töne aufzulösen«, kennen, ist in seiner Kunsttheorie wie in seinem eigenen dichterischen Schaffen der typische Vertreter dieses romantischen Standpunkts.

Und romantisch in dieser Beziehung ist auch J. Paul, in dessen eigenen Dichtungen das Lyrische wirklich, nach

dem Worte seiner »Vorschule der Ästhetik«, »das gestaltlose Prometheusfeuer« ist, »welches Gestalten gliedert und belebt;«²⁰⁾ einer der lyrischsten Dichter, der aber keine lyrischen Gedichte geschaffen hat, ein ganz lyrisch orientierter Ästhetiker, dessen Ästhetik aber über die eigentliche Lyrik nach Friedrich Hebbels Ausdruck nichts enthält, als einen leeren Platz und die Versicherung, daß es kein leerer Platz sei.

Auch die Ästhetik Schleiermachers ist insofern romantisch, als sie, zum erstenmal in systematischer Weise, die verschiedenen Künste aus der natürlichen Entladung menschlicher Gefühle entstehen und sich allmählich aus der ursprünglichen Einheit des Gesamtausdrucks herausdifferenzieren läßt: aus der erregten Stimme des aus dem Gleichgewicht gebrachten Menschen entstehen alle Formen der Musik und der Dichtung, aus seiner erregten Geberde alle Modifikationen der bildenden Kunst.²¹⁾

Allerdings geht dann Schleiermacher über den romantischen Standpunkt hinaus, indem er neben der subjektiven Bedingtheit der Kunst auch ihre objektive Bestimmung hervorhebt: durch Besonnenheit soll die natürliche Erregung zur künstlerischen Gestalt erhoben werden. Schleiermachers eigenartige Stellung zwischen der Romantik, deren Subjektivität er zu verstehen sucht, und dem Idealismus der Klassiker, deren Objektivität er anstrebt, findet einen sprechenden Ausdruck in seiner ästhetischen Grundformel: »Die Kunst ist das Heraustreten und Kundwerden des Innern«, sie ist »das Abspiegeln der Individualität im Objektiven.«²²⁾ Und dementsprechend erscheint auch die Vereinigung aller Künste bei Schleiermacher nicht als ein auf Wesensgleichheit aller Kunst beruhendes Ideal, sondern als eine vorübergehende frühe Stufe der Entwicklung, über welche die weitere Ausbildung der Kunst, als über etwas Überwundenes, hinausgeht.

In dieser Beziehung steht Richard Wagner, der in seinem Kunstwerk der Zukunft die Einheit der Künste zum Ideal erhebt, dem romantischen Standpunkt näher, als Schleiermacher, der diese Einheit in die Vergangenheit verlegt.

Das Wesentliche an dem romantischen Standpunkt ist nicht die Annahme, daß die Verbindung der Künfte durchführbar ist oder auch einmal historische Tatsache gewesen ist, sondern die Auffassung von der Wesensgleichheit und natürlichen Einheit aller Kunst, die durch scharfe Scheidung der Gattungen nur vergewaltigt wird; das ist für die Romantiker ebenso charakteristisch, wie für die Klassiker ihr Bestreben charakteristisch ist, »Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise zu sondern und jedes bei seinen Eigenheiten zu erhalten«.

Dem klassischen Waltenlassen der Form steht das romantische Durchbrechen der Form entgegen. Und fassen wir den Begriff Form in jener Allgemeinheit, wie wir es in unserer einleitenden Betrachtung über Dichtung und Weltanschauung getan haben, so finden auch alle jene Gedanken des romantischen Kreises, die für sich genommen als willkürliche Behauptungen eines grundlosen Irrationalismus erscheinen, im Prinzip des Durchbrechens der Form ihre gemeinfame Wurzel und einheitliche Grundlage. Das Amorphe in der romantischen Dichtung wurzelt so in demselben Grundzug der romantischen Geistesverfassung, wie das Antirationalistische im romantischen Denken. Jene Unbekümmertheit um die Forderungen der künstlerischen Form, welche die romantischen Dichter von Tieck bis zu Heine auszeichnet, jene ruhelose Sprunghaftigkeit, welche die Verehrer der Romantik ebenso unwiderstehlich anzieht, wie sie deren Gegner instinktiv abstößt, was ist sie anderes als das dichterische Analogon zu den Paradoxien Friedrich Schlegels, als seine in dichterische Praxis umgesetzte Theorie von der romantischen Ironie, als der Form des Paradoxen.²³⁾ Und was ist die ganze romantische Dichtung anderes als die eigentliche Erfüllung von Schlegels programmatischer Forderung: »Wir müssen uns über unsere eigene Liebe erheben und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können«.²⁴⁾ Es ist, als ginge alles romantische Dichten und Denken darauf aus, jene Diskontinuität, die zu überwinden die eigentliche Bestimmung der klassischen Form ist, zum

Prinzip zu erheben: wie Schlegel mit dem von ihm gepriesenen »Sinn für das Chaos außerhalb des Systems« bewußt alle Kontinuität des Denkens aufhebt, so spielen die romantischen Dichter ebenso bewußt mit der Kontinuität des dichterischen Empfindens. Darum fehlt auch ihrer Dichtung trotz all der Schönheit, die sie den Formen der Volksdichtung abgelauscht haben, die unerläßliche Voraussetzung aller Volksdichtung, die treuherzige Sachlichkeit des ursprünglichen, ungeteilten Empfindens.

Der erste Theoretiker der Romantik, Friedrich Schlegel, hat die Diskontinuität als das romantische Prinzip formuliert, und der letzte typische Dichter der Romantik, Heinrich Heine, hat sie uns, wie kaum ein Anderer, in all seinem Dichten fühlen lassen:

»In alten Märchen gibt es goldne Schlösser . . .
 Und doch ein einziges Entzauberungswort
 Macht all die Herrlichkeit im Nu zerfliegen,
 Und übrig bleibt nur alter Trümmerhaufen,
 Und krächzend Nachtgeflügel und Morast.
 So hab auch ich mit einem einz'gen Worte
 Die ganze blühende Natur entzaubert.
 Da liegt sie nun, leblos und kalt und fahl,
 Wie eine aufgeputzte Königsleiche,
 Der man die Backenknochen rot gefärbt,
 Und in die Hand ein Scepter hat gelegt.
 Die Lippen aber schauen gelb und welk,
 Weil man vergaß, sie gleichfalls rot zu schminken,
 Und Mäuse springen um die Königsnase,
 Und spotten frech des großen goldnen Scepters.

VI.

Romantische Lebensauffassung. Werte des Lebens.

Wenn schon der allgemeine Begriff »romantische Weltanschauung« angeichts der Mannigfaltigkeit verschiedener Kunst- und Lebensformen, die man als romantisch zu bezeichnen pflegt, uns bedenklich vorkommt, so erscheint uns der Begriff einer romantischen Lebensauffassung, als einer einheitlichen Einschätzung des Lebens und seiner Werte, erst recht problematisch. Was ist noch Gemeinfames zwischen dem rücksichtslosen Auskosten des Lebens, dem Genuß des Genusses in der »Lucinde« und der Flucht vor der Geschäftigkeit des Tages in den »Hymnen an die Nacht«, zwischen der sorglosen Hingabe an den Augenblick bei Franz Sternhald und dem verträumten Sichverlieren in der Ewigkeit bei Heinrich von Osterdingen? So viel ist sicher: es sind keine einzelnen bestimmten Lebenswerte, in deren Bejahung die Romantiker sich treffen. Vielmehr liegt das Gemeinfame ihrer Lebensauffassung jenseits solcher bestimmten Werte. Was sie suchen und als das Höchste preisen, ist das Leben selbst, das gelebt sein will und sich nicht auf Begriffe bringen läßt, es ist das Lebensgefühl, das unmittelbar gegeben ist und nicht definiert werden kann, es ist was Kircher in seiner Darstellung des »romantischen Lebens« als »Rythmus« bezeichnet, im Gegensatz zu irgend einem bestimmten Vorstellen, das in ihm abläuft.

Die Romantiker sind keine Feinde des Lebens, die Ascese ist weder ein ihnen allen gemeinsamer Zug, noch macht sie dort, wo sie vorhanden ist, das Wesentliche ihres Standpunktes aus; auch der Schmerz ist ihnen eine Quelle des Genusses, und so sind sie in ihrer Art ebenso entschiedene Bejaher des Lebens wie die Klassiker; aber diese

Bejahung richtet sich bei ihnen so ausschließlich auf das unmittelbare Erleben selbst in seinem »Rhythmus«, daß sie zugleich die Form einer Negation aller bestimmten objektiven Werte annimmt. Eine Verinnerlichung, eine Subjektivierung des Lebensgefühls führt zur Mißachtung aller äußeren Güter, welche das Leben uns bietet, aber auch aller fixierten Werte, welche es schafft.

Als eine liebenswürdige Seite der Romantiker erscheint uns die heitere Sorglosigkeit, mit der sie sich über alle Nützlichkeitsrückfichten und alle realen Zweckzusammenhänge hinwegsetzen: dieses Heilighalten des Lebens selbst, das sich im souveränen Spielen mit seinen festen Inhalten äußert. In einer feurigen Rede nimmt Franz Sternbald die Kunst, »in der sich am reinsten, am lieblichsten, und auf die unbefangenste Weise die Hoheit der Menschenseele offenbart«, in Schutz gegen den Vorwurf der Nutzlosigkeit: »Wozu soll sie dem Staate, der versammelten Gesellschaft nützen? Wann hat sich je das Große und Schöne so tief erniedrigt, um zu nützen? . . . Das wahrhaft Hohe kann und darf nicht nützen; dieses Nützlichsein ist seiner göttlichen Natur ganz fremd, und es fordern heißt, die Erhabenheit entadeln und zu den gemeinen Bedürfnissen der Menschheit herabwürdigen.«

In Schopenhauers bekanntem Wort von der Nutzlosigkeit der Werke des Genies, deren »Adelsbrief« sie sei, klingt noch dieser romantische Standpunkt nach, wie überhaupt Schopenhauers Ausspielen des leeren, stets hungrigen Willens gegen alle objektiven bleibenden Ziele in seinen Wurzeln mit der romantischen Lebensauffassung zusammenhängt. Dieselbe Negation aller objektiven Werte und bewußter Ziele des Lebens liegt in beiden Fällen dem Preis der Nutzlosigkeit der Kunst zu Grunde.

Jede Kontinuität des zwecklegenden Willens fehlt in dem Leben der Romantiker und noch mehr in dem ihrer dichterischen Gestalten. Der Mensch sieht nicht seine Aufgabe darin, sein Leben nach einem festen Ziel zu gestalten und die Zügel seines Schicksals fest zu ergreifen; planlos

läßt er sich von dem Augenblick heruntreiben und fühlt nicht die Verantwortung für die Folgen seines Thuns und Handelns. »Ich weiß selbst nicht, wie es kommt, daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse«, sagt Sternbald, der, um die Kunst Roms kennen zu lernen, sich mit Schmerz von seiner Heimat losgerissen hat und nun in der ganzen Welt herumzieht, ohne daß wir wüßten, warum er überall hinkommt und warum er da stecken bleibt. Und Ludovico, der gepriesene Held der fröhlichen Sorglosigkeit, fällt darauf ein: »Man kann seinen Zweck nicht vergessen, weil der vernünftige Mensch sich schon so einrichtet, daß er gar keinen Zweck hat. Ich muß nur lachen, wenn ich Leute so große Anstalten machen sehe, um ein Leben zu führen; das Leben ist dahin, noch ehe sie mit den Vorbereitungen fertig sind.«

Diesen Menschen verleidet jedes Glück, das sie noch so sehnsüchtig gesucht haben, in dem Augenblick, wo es gefunden ist; die Erfüllung ihrer Wünsche bedeutet für sie schon an sich eine Enttäuschung. »Ich sah ein bestimmtes Glück vor mir liegen«, klagt im »Sternbald« der Ritter, der sich von dem Augenblick an, da er sich mit der geliebten Gräfin vereint, gefesselt fühlt, »aber ich war an diesem Glücke festgeschmiedet, wie wenn ich in Meeresstille vor Anker liege, und nun sähe, wie Mast und Segel vom Schiffe heruntergeschlagen würden, um mich nur hier ewig festzuhalten . . . Sehnsüchtig sah ich jedem Wandermann nach, der auf der Landstraße vorüberzog; wie wohl ist Dir, sagte ich, daß Du Dein ungewisses Glück noch suchst! ich habe es gefunden!«

Was Tieck von dieser Gestalt erzählt, gilt im Grunde von allen Gestalten der romantischen Dichtung; sie alle schrecken vor jeder Bindung zurück, weil der Ernst des Lebens ihre Träume mit deren buntem Spielwerk verwehen könnte: »So darf die Seele davor erzittern, daß nun das Höchste, das letzte Ziel errungen werden soll, hinter welchem die Wahrheit, Ruhe, stille Befriedigung, wie ebenso viele graue Gespenster hervor zu drohen scheinen« (»Stern-

bald«). In dem »schönen Wahnsinn« des ewigen Suchens und Erwartens sehen sie den größten Reiz des Lebens, und sie verträumen ihr Leben, weil ihnen das Träumen als eine Erholung von der geschäftigen Arbeit des Tages erscheint, und die Schattenbilder ihrer Träume ihnen lieber sind, als die realen Werte der Wirklichkeit, die nicht mit sich spielen lassen.

Doch der Reiz des Träumens schwindet, sobald bewußte Absicht sich dreinmischet; liebenswürdig bleibt die romantische Sorglosigkeit nur solange sie sich nicht auf reflektierende Theorie beruft. Bei »Sternbald« oder beim Eichen-dorffischen »Taugenichts« gibt sich die Sorglosigkeit und der Müßiggang in der unverbindlichen Art noch harmlos. Bedenklicher aber erscheint die Sache in Friedr. Schlegels »Lucinde« mit ihrem programmatischen Preis der »gottähnlichen Kunst der Faulheit« und ihrer Forderung, »das Studium des Müßigganges . . . zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion« zu bilden. Das ist nicht mehr ein bloßes Übersehen, sondern ein bewußtes Leugnen des sittlichen Wertes der Arbeit. »Warum sind denn die Götter Götter, als weil sie mit Bewußtsein und Absicht nichts tun?« Schlegel, der Fichtes Postulat: »Das Ich soll sich betätigen« ersetzt hatte durch die Formel: »Das Ich soll sich mitteilen,« erkennt auch die ethische Bedeutung von Fichtes absolutem Tätigkeitstrieb, der an Stelle gegebener Wirklichkeit überall Aufgaben setzt, nicht an. »Was soll das unbedingte Streben und Fortschreiten ohne Stillstand und Mittelpunkt? Nichts ist es, dieses leere unruhige Treiben, als eine nordische Unart.« Alles Gute und Schöne sei schon da und erhalte sich durch seine eigene Kraft, die »unendliche Pflanze der Menschheit« wachse und bilde sich von selbst im Stillen, während Fleiß und Nutzen als Todesengel mit feurigem Schwert den Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren. Und im bewußten Gegensatz zu Fichte läßt Schlegel das »ganze Ich«, d. h. das individuelle, empirische Ich, das Ich das uns »gegeben« und nicht »aufgegeben« ist, sich nur »in der heiligen Stille der ächten Passivität«

offenbaren. So preist er reines Vegetieren als das höchste, vollendetste Leben, und die Pflanze erscheint ihm unter allen Formen der Natur als die sittlichste und die schönste.

In diesem Gedankenzusammenhang findet auch das dunkle Wort Silvesters im »Heinrich von Ofterdingen« seine Erklärung: »Man möchte seine Hände und Füße in die Erde stecken, um Wurzeln zu treiben«. Mit einer Allegorie, die Herkules, den Helden eines edlen Müßiggangs, gegenüberstellt dem Prometheus, der die Menschen zur Arbeit verführt hat und nun selbst nie von den Fesseln der Arbeit frei wird, schließt Schlegels »Idylle über den Müßiggang«. Es drängt sich der Vergleich auf mit Schillers verklärtem Herakles, der nach vollendeter Arbeit, befreit von »des Erdenlebens schwerem Traumbild«, in »der Schönheit Schattenreich« eingeht. Schillers ästhetische Spieltheorie hatte Schlegel ins Ethische übertragen.

Arbeit, Kultur und Aufklärung sind die drei historischen Mächte, denen die Romantiker das zeit- und ziellose Genießen des Lebens entgegenlegen; für sie sind es jene »schweren lauten Anstalten zum Leben«, durch welche nach einem Wort Friedrich Schlegels »das zarte Götterkind Leben selbst verdrängt und jämmerlich erstickt« wird »in der Umarmung der nach Affenart liebenden Sorge«. Trotz alles Interesses für einzelne Erscheinungen des Lebens fehlt daher den Romantikern der Sinn für Geschichte, insofern Geschichte nicht bloß eine Ansammlung von Bildern der Vergangenheit ist, sondern ein einheitlicher Zusammenhang von Kulturwerten, die, als so viele in der Vergangenheit nur teilweise erfüllte Aufgaben, in die Zukunft weisen.

So harmlos auch bei einem Justinus Kerner, dem phantasiafrohen Dichter der Schattenspiele, der Groll über die »dampfestolle« Zeit, die den Dichter von der Erde ausschleife, klingen mag, dahinter steckt doch eine der ganzen Romantik gemeinsame prinzipielle Stellungnahme gegenüber der Idee des historischen Fortschritts, die ernst genommen werden will; und wir verstehen Gottfried Keller, der, selbst über die Romantik zu einem lebensstüchtigen Realismus

hinausstrebend, mit offenem Sinn für die praktischen Aufgaben der Zeit, auch ihre technischen Errungenschaften in einem kräftigen Protest gegen die Dichterklage in Schutz nimmt.¹⁾

Doch nicht nur gegen praktische Güter, die in ihrer Bestimmtheit als Beschränkung des freien Lebensgefühls erscheinen könnte, richtet sich die romantische Negation; auch ideale Werte werden aller objektiven Bestimmtheit beraubt und in subjektive Stimmung aufgelöst. Als *prédilection d'artiste* behandeln die Romantiker die Sittlichkeit so gut wie die Religion, freilich nicht in dem Sinne, daß sie beide für etwas Unwesentliches halten, sondern daß sie in Bezug auf beide das Urteil dem unmittelbaren individuellen Gefühl überlassen und sich so jenseits aller festen Formen und positiven Institutionen des Lebens stellen.

Es war diese individualistische Auffassung der Sittlichkeit bei den Romantikern, ihr Pochen auf die Rechte des Gefühls, denen gegenüber Hegel so entschieden für die objektiven sittlichen Mächte der Geschichte eintrat. Während Hegel im geschichtlichen Leben »die Architektonik seiner Vernünftigkeit« zu erkennen strebt, bauen die Romantiker die Formen des sozialen Lebens auf Gefühle der Liebe, Freundschaft und persönlichen Verehrung auf; soziale Bindungen, in denen Hegel einen festen Niederschlag objektiver sittlicher Mächte sieht, Formen, die den bleibenden Gehalt des Lebens in sich aufnehmen, Sitte und Gesetz erscheinen den Romantikern als konventionelle Fesseln, die nur dazu da sind, damit das Individuum sie durchbreche und an deren Stelle die innere Stimme des Gefühls setze.

Der Staat, in dem Hegel alle Sittlichkeit gipfeln läßt, als objektive Idee, die über der »subjektiven Zufälligkeit des Meinens und der Willkür« steht und deren »gebildeten Bau« man nicht »in den Brei des Herzens, der Freundschaft und Begeisterung zusammenfließen« lassen dürfe, bleibt ganz außerhalb des romantischen Horizontes. Ganz individualistisch faßt Novalis das Wesen des Staates auf in seiner Huldigung an das preußische Königspaar²⁾: »Ein Regent

kann für die Erhaltung seines Staates in den jetzigen Zeiten gewiß nicht zweckmäßiger sorgen, als wenn er ihn vielmöglichst zu individualisieren sucht«. Was die Staatsform als solche, was die Konstitution, für die man sich nur wie für einen Buchstaben interessieren könne, für den bloßen Verstand sei, das sei ein »musterhaftes Königspaar für den ganzen Menschen«. Der König, als Ideal Mensch, bilde »das gediegene Lebensprinzip des Staates«, und auf persönliche Liebe zum Souverän solle sich die Regierung stützen, wie auch das Gesetz nur Wert habe als »Ausdruck des Willens einer geliebten, achtungswerten Person«.

Nicht dem Staat, sondern der Person des Königs und der Königin gilt die ganze Betrachtung, die auf dem »Glauben an einen höhergeborenen Menschen« ruht. Diesen Glauben scheint Novalis auch zu meinen, wenn er in einem Fragment die mystische Behandlung des Staates verlangt oder in der geplanten Fortsetzung des »Ofterdingen« nach Tiecks Bericht von einem »mystischen Kaiser« spricht. Heinrich sollte an dem Hof Friedrichs die besten, größten und wunderbarsten Menschen aus der ganzen Welt versammelt finden, deren Mittelpunkt der Kaiser selbst ist.

Individualistisch, wie den Staat, fassen die Romantiker auch die Familie auf. Die Pflicht gegenüber den Kindern, als das objektive Band, das die Familie zusammenhält, tritt zurück. Die Pflicht der Erziehung der Kinder fällt ohnehin weg, denn die »unendliche Pflanze der Menschheit« wächst und bildet sich im Stillen von selbst. Das »Kind vor aller Erziehung sorgfältig bewahren«, das ist nach der »Lucinde« die einzige Sorge der Erziehung, und ihr Ziel zeigt die »Charakteristik der kleinen Wilhelmine«, des Ideals der kindlichen Freiheit und Frechheit.

Kein objektiver, substantieller Zweck braucht nach der Auffassung der Romantiker die Ehe, die ihren Wert in ihrem natürlichen Dasein hat, zu heiligen; und das, worin Hegel ein Symbol dieser objektiven Heiligung sieht, das feierliche Schließen der Ehe, »wodurch das Wesen dieser Verbindung als ein über das Zufällige der Empfindung und besonderer

Neigung erhabenes Sittliches ausgesprochen und konstatiert wird«, ist für Schlegel eine äußerliche, die Innigkeit des Liebesbundes zerstörende Formalität, aus einem »schändlichen und leidigen Hange« des Menschen, dieser »ernsthaften Bestie« entsprungen. Die Ehe ist ganz auf individuelles unmittelbares Gefühl gestellt, dessen freier Ausdruck sie ist, und jedes Eingreifen eines zwingenden Gesetzes erscheint als Entweihung »der zartesten Heiligtümer der Willkür durch grobe Absicht und Befehl«.

Dieser Individualismus der romantischen Auffassung der Ehe, den Hegel als romantische, den substantiellen Gehalt verkennende Frechheit in der Lucinde und den »Briefen eines Nachtreters derselben« so schroff zurückwies, schließt ein Ideal der Ehe nicht aus. Aber dieses Ideal der absoluten Einheit und freien Hingabe der Liebe trägt keinen normativen Charakter. Wie der Knabe Eros in dem Novalis'schen Märchen, so ist auch die Liebe in Schlegels »Lucinde« nicht, gleich dem Eros im Platonischen Symposion, ein Streben über das Sterbliche hinaus, sondern ein Beharren in dem Natürlichen. »Die begeisterte Diotima hat ihrem Sokrates nur die Hälfte der Liebe offenbart. Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart«. Als Ruhe in der Sehnsucht preisen Julius und Lucinde in ihrem Zwiegespräch die Liebe.

Auch nicht das Bewußtsein der dauernden Pflichten gegenüber dem Anderen, die man durch die Vereinigung mit ihm übernimmt, und auf die Fichte z. B. seine sittliche Auffassung in der Ehe gegründet hat, stört bei Schlegel die ruhige Hingabe an die Gegenwart: auch die Treue ist nicht Pflicht, sondern nur natürliche Folge der individuellen Liebe, die nicht der Gattung, sondern einem Einmaligen und Einzigartigen gilt. Der Glaube, daß in dem »ewigen Kreislauf immer neuer Veruche« der Natur »jeder einzelne in sich vollendet einzig und neu sei, ein treues Abbild der höchsten unteilbaren Individualität«, bildet die prinzipielle Grundlage der Schlegel'schen Auffassung von Liebe und Ehe.

Daß bei dieser Auffassung der Naturtrieb in den Vordergrund tritt, und das ganz Subjektive, was für sich genommen jenseits aller objektiven Wertung bleibt, in doktrinäer Weise aufs Programm gesetzt wird, bildet die Klippe seiner »Lucinde«. Jenes Herauswenden des Innern, das Dorothea so peinlich empfand, und das Schleiermacher als öffentliche Schauftellung zurückwies, ist die Konsequenz dieses prinzipiellen Standpunktes, für den das Individuellste objektiv wertvoll und daher auch darstellbar ist: »Fühlt man es, so muß man es sagen wollen und was man sagen will, darf man auch schreiben wollen«. Daß nicht jedes Gefühl an sich der Aussprache gleich fähig ist, und daß die Liebe sich darin mit Religion nicht vergleichen läßt, erkannten wohl Dorothea und Schleiermacher, nicht aber Schlegel, für den das individuellste Erlebnis durch die bloße Aussprache objektiviert wird. »Glaube mir«, schreibt Julius an Lucinde, »es ist mir nur um die Objektivität meiner Liebe zu tun. Diese Objektivität . . . bildet ja eben die Magie der Schrift, und weil es mir verlaget ist, meine Flamme im Gefang auszuhuchen, muß ich den stillen Zügen das schöne Geheimnis vertrauen«. Es ist künstlerisch wie menschlich ein Standpunkt, entgegengesetzt demjenigen Schillers, der vom Dichter verlangt, »seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern«, ehe er es unternehmen dürfte, seine Empfindung »aus einer mildernden Ferne« dichterisch darzustellen. Das subjektivste aller Gefühle tritt bei den Romantikern in seiner unmittelbaren Gegebenheit an die Stelle aller objektiven Werte.

Du »überläßt keinen Teil von mir etwa dem Staate, der Nachwelt oder den männlichen Freunden. Es gehört dir alles« . . . So schreibt Julius an Lucinde. Und verallgemeinernd sagt er, in der Liebe sei Einer dem Anderen das Univerfum, nicht nur weil man über dem Individuum den Sinn für alles andere verliert, sondern weil man in dem Individuum selbst »die Unendlichkeit des menschlichen Geistes kennen« lernt.

Wie Staat und Familie, so löst sich auf dem subjektivistisch-individualistischen Standpunkt der Romantiker auch der objektive Gehalt der Religion auf. Von Schleiermachers Gefühl der schlechthinnigen Abhängigkeit zu dem gegenstandslosen Selbstfühlen bei Novalis, und von da weiter zu Tiecks ästhetischem Gefallen an naiver Religiosität und Friedrich Schlegels religiösem Übertritt aus *prédilection d'artiste* führt eine Linie steigender Subjektivität.

Der von Tieck in die »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« eingelegte »Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg« antizipiert die spätere Stellungnahme der Romantiker gegenüber dem Katholizismus; das ästhetische Nachempfinden der religiösen Kunst des Mittelalters erscheint darnach als Quelle der romantischen Religiosität: »Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen . . . Kannst Du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Moment die Darstellung zu glauben? Und was ist es denn nun mehr, wenn diese Poesie der göttlichen Kunst bei mir länger wirkt!«

Bei der Subjektivität der romantischen Auffassung ist nicht der Inhalt religiöser Ideen das Primäre an der Religion, sondern der subjektive Charakter der hingebenden Verehrung, und diese kann durch künstlerische Betrachtung so gut ausgelöst werden, wie durch religiöse; denn die Romantiker machen keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der ästhetischen Betrachtung der Kunst, deren Darstellungen nur symbolischen Wert besitzen, und der gegenüber wir daher bei aller Begeisterung nie unsere Freiheit verlieren, und der religiösen Verehrung, deren Gegenstand die höchste Realität repräsentiert und daher auch die absolute Bindung für uns bedeutet.

Befonders die gemeinsamen Werke Tieck's und Wackenroders zeigen diese Vermengung von Kunst und Religion. Während Wackenroder, der seiner ganzen Natur nach positivere, der hingebende, zur Verehrung neigende, den Charakter religiöser Andacht auf die künstlerische Betrachtung

überträgt, dieser ihre spielende Freiheit nehmend, löst sein phantasiofroher Freund den Ernst der Religion in ästhetisches Spiel auf. Wenn Wackenroder »den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet« vergleicht und seine Kunstandacht in die Formel bringt: »Die Kunst ist über dem Menschen«, und es ist »ein thörichtes Unternehmen des eitlen Stolzes der Menschen«, sich über den Geist erhabener Kunstwerke erhebend, sie richten zu wollen, so treibt umgekehrt Tieck, nach dem Wort der geistreichen Dorothea, die Religion, wie Schiller das Schicksal: die Religion ist für ihn nur ein künstlerisch wirksames Motiv, dessen Verwendung durchaus keinen eigenen ernstern Glauben voraussetzt; den Glauben ersetzt ein gefühlsmäßiges Erleben, das von vornherein jenseits von allem Verstehen und objektivem Beurteilen bleibt: »Das Höchste und Edelste ist auch so eingerichtet, daß das gewöhnliche Verstehen . . . als etwas ganz Überflüssiges anzusehen ist, denn indem du es ganz und innig fühlst . . . und in dir selber aufbewahrst, spürst du keinen Mangel, empfindest du das Bedürfnis gar nicht, es mit den übrigen Dingen zu vergleichen und es in seine gehörige Klasse zu versetzen«.

Die Subjektivität der romantischen Lebensauffassung äußert sich nicht nur in der Auflösung einzelner positiver Werte; auch gegen das Organ der objektiven Wertung, gegen die Vernunft selbst, richtet sich die Opposition. Ein durchgehender Irrationalismus dient der romantischen Umprägung der Werte zur Grundlage. Und das Irrationelle in der romantischen Dichtung ist darum so wirksam, weil es sich dabei nicht um theoretische Erkenntnis handelt, sondern eine neue Einstellung dem Leben gegenüber sich darin äußert, die auf die Möglichkeit objektiver absoluter Werte überhaupt Verzicht leistet.

So vermögen wir selbst der lebenswürdigen Phantasiokunst Tiecks gegenüber nicht immer unsere poetische Freiheit und Gleichmütigkeit zu wahren, wenn Wahnsinn und Spuck in die reale Welt hereinbrechen, und wir den Boden der festen wohlgegründeten Erde nicht mehr unter uns fühlen. Ein Grauen erfaßt uns schon, wenn seine Märchen-

phantasie die Grenze zwischen Wahn und Wahrheit, zwischen Traum und Wirklichkeit absichtlich verwischt; und wenn er in seinem »Sternbald« einen wahn sinnigen Eremiten zum Träger seiner eigenen Gedanken über Kunst und Leben macht, so geht es uns, wie seinem Helden: »Franz erschrak vor sich selber, daß er aus dem Munde eines Mannes, den die übrigen Leute wahn sinnig nannten, seine eigensten Gedanken ausgesprochen hörte«.

Läge den romantischen Darstellungen der »Nachtseiten der Natur« eine bestimmte Theorie zu Grunde, so ließe sich dem unsere bessere Einsicht entgegen setzen, und die Wirkung auf unser Empfinden wäre damit gehoben. Aber gerade daß diese Darstellungen uns ohne jeden Versuch einer rationeller Erklärung geboten werden, daß sie absichtlich unser Denken zum Widerspruch reizen und sich der Gerichtsbarkeit der Vernunft entziehen, sichert ihnen ihre künstlerische Wirkung auf uns.

Ob die Romantiker selbst an die Realität dieser Erscheinungen glauben? Das mag bei den Einzelnen verschieden sein. Ludwig Tieck würde sich kaum so energisch dagegen wehren, daß man seinen Märchenzauber für eine poetische Auffassung nähme, wie Justinus Kerner sich gegen eine dichterische Auslegung seines Geisterglaubens durch David Strauß wehrt. Nachträglich mag der Eine oder Andere unter ihnen verfluchen, seine Vernunft, die ihn nicht auf diese Erscheinungen geführt hat, mit ihnen in Einklang zu bringen; die eigentliche Quelle aber dieses Glaubens ist bei Keinem die Vernunftkenntnis, sondern vielmehr eine Auflehnung gegen die Macht der Vernunft. Beruft sich doch auch Justinus Kerner, der den Geistererscheinungen nicht als Dichter, sondern als Naturforscher entgegentreten will, dabei nicht auf die Vernunft, sondern auf ein »inneres Schauen«, auf einen »naturforschenden Trieb«. Mehr oder weniger stehen alle Romantiker im Bann der Erscheinungen, die sie hinaufbeschworen haben, und mehr oder weniger gilt von ihnen allen das Goethe'sche Wort: »Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los«.

Mit der Naturphilosophie, die immerhin auf ein rationelles Erfassen der Natur ausgeht, haben die Romantiker in ihrem Interesse für die Nachtseiten der Natur nur die Auflehnung gegen die Methoden der bisherigen Forschung, den Gegensatz zur positiven Wissenschaft gemeinsam. Während aber die Naturphilosophie, über die positive Wissenschaft hinausgehend, die Natur aus der Vernunft heraus konstruieren will, suchten die Romantiker diejenigen Erscheinungen innerhalb der Natur auf, welche das Licht der Vernunft verdunkeln, und indem sie so an den Grundfesten der Erkenntnis rütteln und uns irre machen an der Wirklichkeit, lassen sie uns die ganze Stufenleiter vom harmlosen Scherz bis zum tiefen metaphysischen Schauer durchleben.

Zerlegend aber wirkt die Romantik erst dadurch, daß dieses Rütteln an den Grundfesten der Erkenntnis, dieses Durchbrechen der Grenzen der Wirklichkeit, auch die Sicherheit der Wertung erschüttert und zu einer Desorientierung in der Beurteilung des Lebens führt.

Aus einer solchen Desorientierung heraus, allerdings auch über sie hinaus, wächst die Dichtung von Heinrich von Kleist. Der Widerspruch zwischen dem unmittelbaren natürlichen Gefühl und der strengen Notwendigkeit von Recht und Gesetz bedingt die tiefergreifende Wirkung dieser Dichtung; dieser Widerspruch war es auch, der Goethe, den nach eindeutiger Klarheit ringenden, als »Verwirrung des Gefühls«, mit Schauer erfüllte. Wenn Zacharias Werner in seinem »Vier und zwanzigsten Februar« den ganzen Spuck des Schicksalsglaubens auf die Bühne brachte, so konnte der nach neuen Kunstformen ausschauende Klassiker in der technisch gewandten Verwendung des Schicksalsmotivs immerhin ein Mittel zur rein künstlerischen Wirkung erblicken. Aber ganz anders mußte es ihn, der früh gelernt hatte sich in die »Grenzen der Menschheit« fromm zu fügen, aus dem inneren Gleichgewicht bringen, wenn Kleist die Unmittelbarkeit des Gefühls in Gegensatz brachte zur Notwendigkeit der sittlichen Welt.

Wie sollten die Menschen Kleists sich in dieser Welt

heimisch fühlen, wenn gerade die Wertvolleren unter ihnen gegen deren Gesetze anstoßen. Wenn Michael Kohlhaas in seinem unbeirrbareren Rechtsgefühl sich in der Welt, welche Kleist mit so zwingender Wahrheit schildert, nicht zurechtfindet; wenn der Prinz von Homburg mit seinem Hochgefühl des jungen Helden hart zusammenstößt mit der strengen Satzung, so werden auch wir irre an der Welt, in der, was die Besten als Recht empfinden, sich als Unrecht erweist. Und die Härte des Gesetzes erregt Zweifel an seiner Berechtigung.

Die unmittelbare Stimme des Gefühls, auf welche die Romantik so gern lauscht, erklingt bei Kleist, der sie in ihrem schroffen Widerstreit mit der erkannten Gesetzmäßigkeit der Wirklichkeit zeigt, als eine tiefe Dissonanz. In diesem Widerstreit sehen wir bei Kleist nicht mehr das freie Spielen der romantischen Ironie, sondern eine tiefe Tragik, die eben weil es dem Dichter so ernst damit ist, nach einer befriedigenden Lösung gebieterisch verlangt. Und sowohl der Ernst, mit dem diese Tragik bei Kleist gefaßt wird, als die Tendenz, den Konflikt zu lösen durch freiwillige Unterordnung des individuellen Gefühls unter die allgemeine Satzung weist über den Standpunkt der Romantik hinaus.

Wenn der Prinz von Homburg, der nicht begreifen kann, daß er seinen Kopf verwirkt haben soll, weil er, die Parole vom Herzen empfangend, seinem Herrn den Sieg errungen hat, von dem großen Kurfürsten zur Erkenntnis gebracht wird: »Der Satzung soll Gehorsam sein«; wenn »der spitzfindige Lehrbegriff der Freiheit« vor der Würde des Gesetzes weicht, und der Prinz freiwillig die volle Verantwortung für seine Handlungsweise auf sich nimmt und »das heilige Gesetz des Kriegs«, das er verletzt hatte »durch einen freien Tod verherrlichen« will, so bedeutet diese Wandlung nicht bloß eine persönliche Läuterung des Helden, sondern sie hat symbolische Bedeutung auch für die Lebensauffassung des Dichters selbst: in diesem Entwicklungs-drama erleben wir dieselbe Überwindung des Subjektivismus der Romantik, wie in der Erzählung von

Michael Kohlhaas, der, weil er sich in seinem persönlichen Recht verkürzt glaubt, sich außerhalb der Rechtsgemeinschaft stellt, als ein »reichs- und weltfreier, Gott allein unterworfen Herr«, dann aber sich bereit erklärt, durch seinen Tod »die Welt wegen des allzurachen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen«, zu verfühnen.

Es sind typisch-romantische Begriffe, von denen die Problematik der Kleist'schen Dichtung ausgeht: die Unmittelbarkeit des Gefühls gegenüber der Notwendigkeit der Vernunftkenntnis, der Einzelne in seiner Besonderheit gegenüber der Allgemeinheit, das Individuum gegenüber der Gesellschaft mit ihren Bindungen von Recht und Gesetz. Aber daß diese Gegensätze, welche die Romantiker als eine unabänderliche Tatsache hinnehmen, für Kleist zu einem Problem heranwachsen, welches nach einer Lösung verlangt, daß der Konflikt zwischen beiden Seiten des Gegensatzes sich bei ihm jeweils so zuspitzt, daß die schließliche Unterordnung einer von ihnen notwendig wird, und daß es das individuelle Gefühl ist, welches dort, wo der Konflikt bis zur Lösung ausgetragen wird, sich in die allgemeine Gesetzmäßigkeit fügt, das unterscheidet wieder die Lebensauffassung Kleists wesentlich von der der Romantik. Im Gegensatz zu der Goethe'schen Beurteilung erscheint uns darum Kleist gegenüber der romantischen Haltlosigkeit und Auflösung aller objektiven Werte als der gesündere und positivere Geist, dessen ganzes Streben nach Wiedergewinnung des objektiven Gehaltes geht. Neben diesem wesentlichen Unterschied zwischen der Lebensauffassung Kleists und derjenigen der Romantik erscheint der Umstand, daß auch er seine künstlerischen Motive mit Vorliebe von den »Nachtzeiten der Natur« entlehnt, und daß Traum, Nachtwandeln, visionäre Zustände, das Unbewußte überhaupt in seiner Dichtung eine solche Rolle spielen, als eine nebensächliche Analogie, die noch nicht dazu berechtigt, Kleist unter die Romantiker zu rechnen.

Der letzte Schritt, zu dem die Verinnerlichung und die Subjektivierung des romantischen Lebensgefühls führt, ist

die prinzipielle Abwendung von allen Lebensinhalten überhaupt, die entschiedene Ablage an die ganze gegenständliche Welt.

Jene Abstraktion von allem Inhaltlichen, Gegenständlichen, die seit der *θεολογία ἀποφατική* des Dyonisius Areopagita das Wesen aller Mystik ausmacht, charakterisiert auch den Standpunkt der Romantiker. Wir denken an die alte Lehre von dem »namenlosen« Gott, den Dyonisius entgegensetzt dem »allnamigen« Gott der *θεολογία καταφατική*, wenn Friedrich Schlegel den Gottesbegriff durch Abstraktion entstehen läßt: »Die wahre Abstraktion selbst, was tut sie anders, als die Darstellungen von ihrem irdischen Anteil reinigen, sie erheben und unter die Götter versetzen? Nur durch Abstraktion sind alle Götter aus Menschen geworden.«³⁾ Und wie bei dem Mystiker Eckhart die Einkehr »in sîn selbes einikeit« zugleich die Abwendung von der »manicvalterkeit der créatüren« bedeutet, so heißt es bei Novalis: »In sich zurückgehen bedeutet bei uns von der Außenwelt abstrahieren.«⁴⁾ Die Ablage an die gegenständliche Welt wurzelt bei den Romantikern, so gut wie bei den Mystikern, in dem Streben nach Verinnerlichung, nur daß diese Verinnerlichung, die bei den religiösen Mystikern auf einen objektiven Wert, die Offenbarung Gottes, gerichtet ist, bei den Romantikern, für die sie Selbstzweck ist, ganz subjektiven Charakter trägt.

Wir kennen den rein subjektiven Charakter der Novalis'schen »Selbstaffektion« durch das »idealische Ich«, und wir verstehen aus seiner Ablage an die gegenständliche Welt, seiner Flucht aus dem Treiben der Welt, »wo das Licht in ewiger Unruh haufet«, zu der »zeitlosen und raumlosen« Herrschaft der Nacht, auch sein Interesse für Tod und Krankheit. Sterben ist für ihn ein »echt philosophischer Akt«, weil es ein Heraustreten bedeutet aus der Bedingtheit der Außenwelt, und Krankheit erscheint ihm als ein »Vorzug höherer Naturen.«⁵⁾ Wir wollen hier nicht untersuchen, inwiefern diese Schätzung von Vergänglichkeit und Gebrechlichkeit bei Novalis bedingt ist durch eigene krankhafte Reiz-

barkeit,⁶⁾ sondern halten nur den prinzipiellen Zusammenhang fest zwischen der allgemeinen romantischen Abwendung von objektiven Lebensinhalten und dieser Interesse für Zustände, in denen die Beziehungen zur Wirklichkeit und ihrer Gesetzmäßigkeit gelockert wird.

Wenn dem Klassiker Goethe ein durch Krankheit zerstörter Körper Schauer und Grausen erweckt, so scheinen für Novalis »Krankheiten, besonders langwierige . . . Lehrjahre der Lebenskunst und Gemütsbildung« zu sein; und wenn für den Hellenen Plato der Eros die höchste Steigerung der Kraft bedeutet, so ist für Novalis die Liebe »durchaus Krankheit«.⁷⁾ »Das Ideal der höchsten Stärke, des kräftigsten Lebens« nennt er brutal, tierisch, ein »Maximum des Barbaren«, den gefährlichsten Nebenbuhler des Ideals der Sittlichkeit, und er predigt dem gegenüber den »Enthusiasmus für Krankheiten und Schmerzen«.⁸⁾

Auch die Novalis'sche »Assoziation von Wollust, Religion und Grausamkeit«⁹⁾ versuchen wir nicht als Äußerung einer kranken Psyche zu erklären, sondern begnügen uns damit, diese Religionsauffassung auf den allgemeinen Zusammenhang der romantischen Ideen zu beziehen. Dieselbe Abwendung von der gegenständlichen Welt, daselbe Streben nach Loslösung von ihren Bindungen, die überhaupt für die romantische Lebensauffassung charakteristisch sind, treten auch in dem romantischen Religionsbegriff hervor. So verlangt auch Friedrich Schlegels Religion des Unendlichen das Opfer, »die Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist«. »In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens«.¹⁰⁾ Aus Schwäche und Leiden, nicht aus der Steigerung aller Kräfte lassen die Romantiker die Religion entspringen. »Unglück ist der Beruf zu Gott«, heißt es bei Novalis; und ein ander Mal: »Zum Leiden ist der Mensch geboren. Je hilfloser, desto empfänglicher für Moral und Religion«.¹¹⁾

Diese Negation der Wirklichkeit bestimmt auch das Verhältnis der Romantiker zum Christentum. »Die eigent-

liche Sache ist die«, schreibt Friedrich Schlegel an Novalis, (2. XII. 98) »ob Du dich entschließen kannst, wenigstens in einem gewissen Sinne das Christentum absolut negativ zu setzen«. Und Novalis nimmt diesen Gedanken von der »Negativität des Christentums« auf: »Absolute Abstraktion, Vernichtung des Jetzigen, Apotheose der Zukunft, dieser eigentlichen bessern Welt: dies ist der Kern der Geheiß des Christentums, und hiemit schließt es an die Religion der Antiquare, die Göttlichkeit der Antike, die Herstellung des Altertums, als der zweite Hauptflügel an; Beide halten das Univerfum, als den Körper des Engels in ewigem Schweben.«¹²⁾

In der Apotheose der Krankheit, in der Verherrlichung des Märtyrertums sieht Novalis die wunderbare Bedeutung der christlichen Religion, die »aus der Vernichtung alles Positiven . . . ihr glorreiches Haupt als neue Weltstifterin« emporhebt (II, 35); denn »wie von selbst steigt der Mensch gen Himmel auf, wenn ihn nichts mehr bindet«.

Das Paradoxe dabei ist nur, daß diese »Vernichtung des Jetzigen«, des positiven Inhalts des Diesseits, bei den Romantikern nicht geschieht, um einem ebenso positiven Inhalt des Jenseits, dem Zukünftigen, Platz zu machen, daß der Himmel, zu dem die Romantiker den Menschen aufsteigen lassen, wenn ihn hier nichts mehr bindet, auch nichts Bindendes hat, und daß so die ganze Auffassung im Grunde doch diesseitig bleibt, trotzdem keine objektiven diesseitigen Werte anerkannt werden.

Ohne bestimmte objektive, sei es jenseitige, sei es diesseitige Werte kann es aber auch keine Normen geben. Das Individuum, das für sich auf sein subjektives Gefühl angewiesen ist, ohne gesellschaftliche Bindungen außer ihm und ohne den Glauben an objektive Werte über ihm, weiß sich durch nichts verpflichtet, in der Bestimmung seiner Zustände den einen dem anderen vorzuziehen.

Die »göttliche Willkür« der Romantiker wahrt dem Individuum unbeschränkte Rechte, aber sie läßt keinen Raum für Pflichten. Auch die Freiheit ist für sie ein negativer,

durch Abstraktion entstehender Begriff: es ist die Freiheit von allem Zwang und allen Bindungen, nicht die Freiheit zu einer Betätigung, in der ein positiver Wert realisiert werden sollte.

In dem gepriesenen Müßiggang der Romantiker, in der Passivität des »reinen Vegetierens« fehlt jede Triebfeder des sittlichen Wollens; selbst Fichtes absoluter Tätigkeitstrieb, sein reines Sollen um des Sollens selbst willen findet keinen Platz, wenn man sich im Geiste der »Lucinde« »zufrieden im Genuß seines Daseins über alle doch endliche, und also verächtliche Zwecke und Vorsätze« erhebt, oder, mit dem Silvester im »Heinrich von Ofterdingen«, »seine Hände und Füße in die Erde stecken möchte, um Wurzeln zu treiben«.

Schlegel ist sich des Unterschiedes zwischen diesem passiven Ideal des zufriedenen Genußes seines Daseins und dem Platonischen die Wirklichkeit gestaltenden, schöpferischen Eros wohl bewußt: »Die begeisterte Diotima hat ihrem Sokrates nur die Hälfte der Liebe offenbart. Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart«. Schlegel hätte den romantischen Standpunkt dem Platonischen noch schärfer entgegensetzen können: bei der Unbestimmtheit des romantischen Begriffs des Unendlichen verschwindet das »stille Verlangen« nach ihm ganz neben dem Genuß der schönen Gegenwart. Und dieser braucht überhaupt nicht »offenbart« zu werden, weil die Gegenwart sich von selbst darbietet und, insofern sie nicht unmittelbar gegeben ist, auch nicht durch Offenbarung ersetzt werden kann. Novalis verstand besser die Unausprechlichkeit dieses Ideals des reinen Vegetierens; für ihn ist »jedes neue Blatt, jede sonderbare Blume . . . irgend ein Geheimnis, das sich hervor-drängt und das, weil es sich vor Liebe und Luft nicht bewegen und nicht zu Worten kommen kann, eine stumme, ruhige Pflanze wird«.

Den Romantikern fehlt die allgemeine Grundlage für irgend eine objektive Bestimmung des menschlichen Verhaltens, und so wohl uns ein Verweilen unter ihnen tut,

weil es uns vor jeder Form des praktischen Dogmatismus, der Voreingenommenheit in der Lebensbeurteilung warnt und in uns den Sinn schärft für den Reichtum der Lebenserscheinungen, eine Orientierung in diesem Reichtum suchen wir bei ihnen vergebens: die Kraft, »den festen Damm zur Rechten und zur Linken« zu bauen, die Flut des Lebens zu fassen, haben die Götter, die Gottfried Keller fromm darum bittet, den Romantikern nicht verliehen. Die Romantiker haben auch nicht darnach verlangt: jeder objektive Niederschlag des Lebens ist ihnen, als dessen Erstarrung, zuwider. Und so lösen sie jede Form und jede Norm auf in fließende Bewegung. Sobald sie aber diese fließende Bewegung, dem Augenblick Dauer verleihend, zum Ausdruck bringen wollen, verfallen sie gegen den eigenen Willen, dem Gesetz der Form: Das Verstummen wäre der einzige wahre Ausdruck der romantischen Weltanschauung, und jede Aussprache, jede Darstellung der romantischen Weltanschauung, besonders wenn sie in begrifflicher Form geschieht, muß naturnotwendig unvollkommen bleiben.

Anmerkungen.

I. Dichtung und Weltanschauung.

¹⁾ Hingegen scheint das dritte Buch der »Gesetze« unter dem Bilde des Raufches der Bejahrten auf diese positive Wirkung der Kunst hinzuweisen.

²⁾ Schon Plato weist an jener Stelle der »Gesetze«, wo er die Kunst als eine Form des Raufches darstellt, auf diesen ihren Ursprung hin.

³⁾ Näheres darüber in dem Aufsätze »Idealität der ästhetischen Gefühle«, Zeitschrift für Philol. und phil. Kritik. Bd. 125.

⁴⁾ S. Hebbels Tagebücher.

⁵⁾ »Über die ästhetische Erziehung des Menschen.«

⁶⁾ Brief an Körner, 25. I. 1793.

⁷⁾ Briefäußerungen über »Wilhelm Meister«.

⁸⁾ Vergl. z. B. Wulfs Unterscheidung der plastischen und der zerfließenden Einbildungskraft. D. L. Z. 1918, 49—52.

II. Romantische Weltanschauung im Zusammenhang der allgemeinen Entwicklung des philosophischen Denkens.

¹⁾ Friedrich Schlegel, Jugendschriften, hrsg. v. Minor (später zitiert: Minor) II, 272.

²⁾ Minor II, 242.

³⁾ Minor II, 189.

⁴⁾ »Novalis« 1865; wieder aufgenommen in die Sammlung »Das Erlebnis und die Dichtung«, 1906, S. 202.

⁵⁾ Walzel, »Deutsche Romantik«, Leipzig 1908, S. 3.

⁶⁾ Diltheys Schriften, II, 1914, S. 322.

⁷⁾ »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen«; Br. XIV u. XXI.

⁸⁾ Walzel, »Deutsche Romantik«, S. 10; vgl. Fr. Schlegels Briefe S. 123; Dilthey, »Schleiermacher«, S. 133.

⁹⁾ »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil«. Vgl. Schiller an Goethe 25. VIII. 1794 und 31. VIII. 1794. »Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort«, 1823. Eckermanns Gespräche, 18. IX. 1823.

¹⁰⁾ Aufsatz über »Dramatische Form«.

III. Das Individuum und sein Wert.

- 1) Minor, II, 192.
- 2) Minor, I, 173.
- 3) Minor, I, 100.
- 4) Minor, I, 110.
- 5) Minor, I, 81.
- 6) Minor, I, 109.
- 7) Minor, I, 109.
- 8) Minor, I, 79 f.
- 9) Minor, II, 192.
- 10) Minor, II, 184.
- 11) Minor, I, 98.
- 12) Schlegels Briefe S. 123.
- 13) Minor, I, 173.
- 14) Minor, II, 194.
- 15) Minor, II, 295.
- 16) Vgl. Athenäumsfragment 47: »Kritisch heißt die Philosophie der Kantianer wohl per antiphrasin, oder es ist ein epitheton ornans«, vom Minor Friedrich Schlegel mit einem Fragezeichen zugeschrieben.
- 17) Athenäumsfragment 104 (Minor, II, S. 218); vgl. Fragment 21 und 41.
- 18) Briefe, 63.
- 19) Minor, I, 171.
- 20) Briefe, S. 421.
- 21) Minor, II, 296.
- 22) Minor, I, 116f.
- 23) Minor, I, 111 ff.
- 24) Vgl. »Sittenlehre«, § 256.
- 25) Minor, II, S. 428.
- 26) Minor, II, 427.
- 27) Minor, II, 169.
- 28) »Über Lessing« — Minor, II, S. 140—164, 415—431
- 29) »Über Goethes Meister«, Minor, II, S. 165—182.
- 30) Schillers Briefe an Goethe von Juni und Juli 1796.

IV. Das Gefühl und seine Geltung.

- 1) Die Identifizierung des Gefühls mit dem Tactinn und seine Unterscheidung vom Gesicht, das nur Flächen wahrnimmt, weist zurück auf Herders »Plastik«.
- 2) »Über den Menschen und die Beziehungen desselben«; in der Übersetzung von 1782 S. 220 ff.
- 3) »Das Erlebnis und die Dichtung«, 1906, S. 215.
- 4) »Philosophie der Romantik«, 1906, S. 2.
- 5) »Die romantische Schule in Deutschland«.
- 6) Ausgabe, II, 261 f.

7) Vgl. Johann R. Thierstein: »Novalis und der Pietismus«, Diss. Bern, 1910.

8) Meister Eckhart, Iohes S. 95.

9) Novalis, Ausgabe von Minor, II, 51.

10) »Friedrich Schlegel, als Beitrag zu einer Philosophie des Lebens«. »Logos« I, 261.

11) »Das Erlebnis und die Dichtung«, S. 214.

12) Novalis, II, 86.

13) Novalis, II, 184.

14) Novalis, II, 183 ff.

15) Siehe Band II, 211.

16) Novalis II, 115.

17) II, 178.

18) II, 259.

19) Meister Eckhart, hrsg. v. Pfeiffer, 23 f.

20) II, 185.

21) II, 114.

22) II, 111.

23) II, 117.

24) II, 178.

25) So läßt sich auch der Begriff der Transcendental-Psychologie, durch den Simon (»Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis«, Diss. Heidelberg, 1905, S. 13 ff.) den Zusammenhang zwischen der zeitgenössischen Philosophie und Novalis herstellen will, auf letzteren nicht anwenden: denn weder sucht er die objektiven Bewußtseinsinhalte selbst noch die psychologischen Bedingungen ihres Zustandekommens.

26) II, 89.

27) II, 171 f.

28) II, 189.

29) II, 178.

30) II, 178.

31) II, 174 f.

32) II, 191 ff.

33) II, 210.

34) II, 193.

35) II, 193.

36) II, 261.

37) II, 162.

38) II, 186.

39) II, 202.

40) II, 191.

41) II, 202.

42) II, 202.

43) II, 200.

44) S. Raich, S. 65.

⁴⁶⁾ Vermischte philosophische Schriften, 1782, Bd. I, S. 224, Bd. II, 535 f.

⁴⁶⁾ Novalis II, 188 f.

⁴⁷⁾ II, 194.

⁴⁸⁾ II, 199.

⁴⁹⁾ II, 198.

⁵⁰⁾ II, 190 f.

⁵¹⁾ »Erlebnis und Dichtung«, S. 240 f.

⁵²⁾ III, 35.

⁵³⁾ Selbst wenn der Ausdruck »Realpsychologie«, wie Olshausen (»Friedrich v. Hardenbergs Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit«, Diff. Leipzig, 1905, S. 18 f.), gestützt auf Hardenbergs Berufung auf Baader, annimmt, sich in erster Linie auf die Wissenschaft vom Makrokosmos beziehe, bliebe Diltheys Auffassung, daß die Lehre vom Innenleben im Mittelpunkt des Novalis'schen Denkens steht, sachlich berechtigt.

⁵⁴⁾ II, 178, 262.

⁵⁵⁾ II, 268.

⁵⁶⁾ II, 262.

⁵⁷⁾ II, 268 f.

⁵⁸⁾ IV, 6 f.

⁵⁹⁾ II, 198.

⁶⁰⁾ IV, 58.

⁶¹⁾ II, 245 ff.

⁶²⁾ A. a. O. S. 273.

⁶³⁾ IV, 29 f.

⁶⁴⁾ II, 186, 114.

⁶⁵⁾ IV, 45.

⁶⁶⁾ »Die Romantische Schule« 1870, S. 348.

⁶⁷⁾ IV, 18 f.

⁶⁸⁾ II, 309.

⁶⁹⁾ IV, 33.

⁷⁰⁾ IV, 44.

⁷¹⁾ IV, 31.

⁷²⁾ IV, 38.

⁷³⁾ IV, 32.

⁷⁴⁾ IV, 31.

⁷⁵⁾ IV, 11.

⁷⁶⁾ IV, 33.

V. Ungebundenheit der Phantasie. Romantische Kunstauffassung.

¹⁾ »Das Erlebnis und die Dichtung«, S. 227.

²⁾ »Deutsche Romantik«, S. 13 f.

³⁾ S. Walzel a. a. O. S. 150: »Lovel ist Solipst«, vgl. Pulver: »Romantische Ironie und romantische Komödie«, 1912, Diss. Freiburg.

- 9) »Phantafus«, 1844, Bd. I, 108.
 9) »Ästhetik«, III, 534, 560 f, 579.
 9) »Rechtsphilosophie« § 140; »Ästhetik« I, 82 ff.
 7) Fichte, »System der Sittenlehre«, § 31.
 9) Novalis II, 301.
 9) Ibid. II, 261.
 10) Ibid. II, 201.
 11) Athenäumsfragment 116, 238.
 12) Athenäumsfragment 116.
 13) Lyceumsfragment 60; vergl. Athenäum 239 und 372.
 14) Ausgabe von Minor, S. 91.
 15) »Phantafien«, S. 45.
 16) »Phantafien«, S. 71.
 17) »Phantafien«, S. 88, 90.
 18) Ob da nicht auch ein Einfluß von Humes Sympathielehre anzunehmen ist?
 19) »Phantafien«, S. 67.
 20) »Die Lyra geht, da Empfindung überhaupt die Mutter und der Zunderfunke aller Dichtung ist, eigentlich allen Dichtformen voraus, als das gefaltlose Prometheusfeuer, welches Gestalten gliedert und belebt. Wirkt dieses lyrische Feuer allein, außerhalb den beiden Formen oder Körpern Epos und Drama, so nimmt die freifliegende Flamme, wie jede körperliche, keine umschriebene feste Gestalt an, sondern lodert und flattert als Ode, Dithyrambus, Elegie«. XIII Programm.
 21) »Reden und Abhandlungen«: »Zur Ästhetik«; vgl. die Vorlesungen über Ästhetik.
 22) Vgl. E. Lurie, »Schleiermachers Ästhetik«. Diss. Bern, 1915.
 23) Lyceumsfragment 48.
 24) Minor, II, 169.

VI. Romantische Lebensauffassung. Werte des Lebens.

- 1) »An Justinus Kerner«, Werke X, 128.
 2) »Glaube und Liebe oder der König und die Königin«, II, 146 ff.
 3) Minor, II, 329.
 4) Novalis, II, 120.
 5) II, 178, 185, 223.
 6) Vgl. dazu besonders Spenle: »Novalis, Essai sur l'idealisme romantique en Allemagne«, 1905—4.
 7) II, 224.
 8) II, 278, 280.
 9) II, 281.
 10) II, 303.
 11) II, 297, 223.
 12) 20. I. 99; vgl. Fragmente II, 295 f.
 13) II, 55.

Druckfehler-Berichtigung.

- Seite 19, Zeile 8 von oben: unsrer statt unfer.
- „ 132, Zeile 14 von oben: rationellen statt rationeller.
- „ 135, Zeile 8/7 von unten: Nachtseiten statt Nachzeiten.
- „ 136, Zeile 5 von oben: *ἀποφατική* statt *ἀποφαμική*.
- „ 137, Zeile 4 von oben: Beziehung statt Beziehungen.
- „ 143, Anmerkung 10: »Lopos« statt »lopos«.
- „ 143, Anmerkung 25, Zeile 4: nicht statt nich.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort.	
I. Dichtung und Weltanschauung	1
II. Romantische Weltanschauung im Zusammenhang der allgemeinen Entwicklung des philosophischen Denkens	28
III. Das Individuum und sein Wert	49
IV. Das Gefühl und seine Geltung	74
V. Ungebundenheit der Phantasie. Romantische Kunstauffassung . .	100
VI. Romantische Lebensauffassung. Werte des Lebens	121
Anmerkungen	141

Empfehlenswerte Werke

aus dem Verlage von

PAUL HAUPT, Akad. Buchhandlung
vorm. Max Drechsel, BERN.

Dr. H. Barth: Descartes Begründung der Erkenntnis 89 S. gr. 8°	M. Fr. 6.— 4.60
Prof. Dr. H. Brunnhofer: Das Buch der hundert Pfade (Çatapatha Brahmana) 45 S. gr. 8°	3.50 2.—
Dr. J. Fränkel: Wandlungen des Prometheus 36 S. gr. 8°	2.80 2.—
Prof. Dr. P. Häberlin: Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst 32 S. gr. 8°	2.50 1.60
Dr. E. Kurth: Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme 148 S. gr. 8°	12.— 7.40
Dr. E. Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melo- discher Polyphonie. 525 S. gr. 8°	Br. 32.— 24.— geb. 40.— 29.—
Dr. E. Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«. 540 S. gr. 8°	32.— 22.—
Prof. Dr. K. Marti: Stand und Aufgabe der alt-testament- lichen Wissenschaft 27 S. gr. 8°	2.— 1.40
Prof. Dr. Müller-Heß: Die Entstehung des indischen Dramas 25 S. gr. 8°	2.10 1.20
Dr. A. Stein: Der Begriff des Geistes bei Dilthey 107 S. gr. 8°	6.— 4.40
Dr. Ch. Tschernowiz: Die Entstehung des Schulchan- Aruch 79 S. gr. 8°	5.— 3.50

