Die Anfänge
von
August Wilhelm Schlegels kritischer Tätigkeit

ABHANDLUNG
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

HANS ZEHNDER
von Winterthur

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. E. Ermatinger

Editions « Alsatia », Mulhouse
1930

G.A. Bürger-Archiv

Die Anfänge

von

August Wilhelm Schlegels kritischer Tätigkeit

von

HANS ZEHNDER

G.A. Bürger-Archiv

Inhalt.

1. Teil.

Erste Versuche.

Seite

I. Unter Bürgers Führung 9

1. Bürger und seine ästhetischen Anschauungen ... 13
   A. Die Aufklärungsästhetik 15
      1. Die Aufgabe der Kunst 15
      2. Das Kunstwerk 17
      3. Der Künstler 20
   B. Das Volkspoesieideal 22
   C. Mischungen der Aufklärungsästhetik mit den Ideen über Volkspoesie 24
2. Die ästhetischen Anschauungen Schlegels 26
   A. Die Aufklärungsästhetik 27
      1. Die Aufgabe der Poesie 27
      2. Der Künstler 31
      3. Das Kunstwerk 31
         a. Fragen der innern Form 32
         b. Fragen der äussern Form 38
   B. Das Volkspoesieideal 43
3. Art der Einwirkung Bürgers 46
4. Beurteilung der Dichter 52
   A. Die Dichter des ältern Geschlechts und Bürger 52
   B. Gœthe und Schiller 53
5. Aufgabe und Methode der Kritik 61

G.A. Bürger-Archiv

Seite

II. Herders Einfluss 65
6. Bekanntschaft mit Herder 65
7. Herder 67
8. Der Dante-Aufsatz 73

2. Teil.

Jahre der Ausbildung.

I. Uebergang 79
1. Ueber Schiller und Bürger 80
2. Ueber Klopstock. « Betrachtungen über Metrik » 83
3. « Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache » .. 90

II. Auseinandersetzung mit der Klassik... 98
4. Auffassung und Methode der Kritik 100
A. Historischer Gesichtspunkt 101
B. Systematischer Gesichtspunkt 106
C. Historisch-systematische Beurteilung 109
5. Aesthetischer Standpunkt der Kritik 113
A. Das Wesen der Kunst und der Dichtung 114
B. Die Gattungen 121
1. Epik (Epos 123. Roman 127. Märchen 129.) 123
2. Lyrik (Lyrisches Gedicht 131. Landschaftspoesie 131. Idylle 132. Lehrgedicht 134. Satire 136.) 130
3. Drama 136
4. Uebersetzung 140
C. Das Kunstwerk 145
1. Fragen der innern Form 145
2. Fragen der äussern Form 153
6. Beurteilung der Dichter 159
A. Die Dichter des ältern Geschlechts 159
B. Bürger, Herder und die Klassiker 164

G.A. Bürger-Archiv

Seite
C. Die Zeitgenossen der Klassiker 167
D. Die Jüngsten 168
7. Stil 170
A. Ordnung, Klarheit, Richtigkeit und Reinheit 170
B. Epischer Fluss und Schmiegsamkeit 175
Zusammenfassung 182

G.A. Bürger-Archiv

I. Teil.

ERSTE VERSUCHE.

I. Unter Bürgers Führung.

Als Wilhelm Schlegel noch im elterlichen Hause zu Hannover weilte und die Schule besuchte, waren schon Anzeichen vorhanden, die seine spätere Wirksamkeit auf dem Gebiete der deutschen Literatur ahnen liessen. Aus Briefen[1]) seines ältern Bruders August[2]), die in den Jahren 1782 und 1784 an Wilhelm geschrieben wurden, ist zu ersehen, dass er schon zu jener Zeit über das Wesen und die Aufgabe der Dichtkunst ins klare zu kommen strebte. Vor allem aber fertigte er eifrig Gedichte an. In späten Tagen (1828) bekannte Schlegel, dass er « ein leidenschaftlicher Versemacher von Kindesbeinen an » gewesen sei[3]). Zeitig muss er, der sich stets fleissig im Versifizieren übte, darin eine ordentliche Geschicklichkeit erlangt haben. Den Nächsten blieb denn auch das formale Talent des jugendlichen Verseschmiedes nicht lange verborgen. Seinem Bruder August erweckten sogar die poetischen Versuche recht grosse Erwartungen, wie aus dem Briefe vom 26. August 1784 an Wilhelm zu erkennen ist: « Ich weiss nicht, ich sehe immer auf Dich, als auf den, dem unser um die deutsche Literatur so sehr verdienter Vater den

---

[1]) Vier Briefe C. August Schlegels an Wilhelm Schlegel. Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule. Mitgeteilt von Osk. Walzel. ZÖG. 1892. S. 289 ff.

[2]) C. August Schlegel wurde 1761 geboren. Einundzwanzigjährig zog er mit einem hannoverschen Regimente im Dienste der englisch-ostindischen Kompagnie nach Ostindien. Früh schon, am 9. September 1789, starb er.

[3]) S. W. 8, 68.

G.A. Bürger-Archiv

Ruhm der Schlegelschen Familie in diesem Fache, um ihn zu vermehren, zum besondern Erbteil überlassen wird »[1]). Ein Jahr vor seinem Abgang nach Göttingen verfasste er ein Gedicht, worin er die Geschichte der deutschen Poesie darstellte. Ausser der Formgewandtheit, die zur Abfassung dieses Gedichtes erforderlich war, lässt der behandelte Gegenstand vermuten, dass Schlegel bereits über ordentliche Kenntnisse der deutschen Poesie verfügte und teilnehmend ihre Entwicklung verfolgte.

Während seiner Schulzeit übernahm Schlegel wohl ästhetische Ansichten, wie sie sein Vater in den Abhandlungen zu Batteux und dieser selbst darlegte. Beide bauten ihre Kunstlehre nicht mehr rein auf Verstandesprinzipien auf wie Gottsched. Sie lehrten, dass die Poesie nicht nur den Verstand, sondern auch das Herz befriedigen solle. Wie die Züricher (Bodmer und Breitinger) und Klopstock vertraten sie eine mehr emotionale Aesthetik. Diese Kunstlehre forderte von den poetischen Werken, überhaupt von den Werken der Kunst, dass sie einen Eindruck auf das Gemüt bewirken. Ihre wesentliche Aufgabe erblickte sie daher in der Beschreibung und Zergliederung ästhetischer Eindrücke. Die Aeusserungen über Dichtkunst in den Briefen August Schlegels sind nun ganz von dem Geiste der emotionalen Aesthetik eingegeben. Eine Stelle lässt dies deutlich durchblicken. Die wenigen Worte mögen zugleich für Wilhelm Schlegels Kunstanschauungen zeugen; denn was sich in den Worten Augusts spiegelt, dürfte auch bei ihm zutreffen. Nachdem im Briefe von den glücklichen Empfindungen der Liebe und des Wohlwollens die Rede war, die « mit erwärmendem Hauch » dem Gedicht Leben und Seele geben sollen, heisst es: « So kann also keiner als derjenige, der diese Empfindungen und alle die feinen nachhallenden Saiten des menschlichen Herzens kennt, die er berühren muss, um nicht bloss dem Ohre und der Phantasie — sondern auch dem Herzen harmonisch zu werden: grosser und erfreulicher Dichter sein »[2]).

Mit neunzehn Jahren bezog Schlegel (1786) die Universität Göttingen. Zunächst ergriff er das Theologiestudium, vertauschte es aber bald gegen das der Philologie. Dieser Wechsel kann nichts anderes bedeuten, als dass Schlegel seiner innern Stimme folgte. Es drängte ihn seine Anlagen auszubilden. In Professor Heyne, dem Vertreter für

[1]) ZÖG. 1892. S. 295.
[2]) ZÖG. 1892. S. 290 f. — 26. Juni 1782.

G.A. Bürger-Archiv

klassische Philologie an der Universität, fand er für seine philologischen Neigungen einen vortrefflichen Lehrer. Aber trotzdem Schlegel zu seinen bevorzugten Schülern gehörte, öftern Umgang mit ihm hatte und von ihm bei der Herausgabe des Virgil als Mitarbeiter zugezogen wurde[1]), erlangte dieses Verhältnis keinen Einfluss auf seine literarische Kritik.

Umso bedeutungsvoller gestaltete sich der Umgang mit Bürger. Dieser Dichter wurde ihm ein Lehrer und Freund für seine poetischen Versuche, für seine literarischen Interessen und für seine ästhetische Ausbildung. Die poetischen Absichten, welche den verseschmiedenden Studenten Bürger zuführten, bestätigt die Aussage, welche Schlegel 1828 rückerinnernd an seinen Eintritt in das akademische Leben machte, nämlich dass ihm damals nichts angelegener war, als « den Sänger der Lenore kennen zu lernen »[2]). Neigung zur Poesie und Bewunderung für Bürger setzten ihn über die eindringliche Warnung der Freunde vor dem Umgange mit dem Dichter hinweg[3]). Er suchte Bürger auf. Zwischen beiden entspann sich ein lebhafter Verkehr. Bald wurde das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler vertraulich. Zu gemeinsamen Spaziergängen trafen sie täglich zusammen. Ganze Nachmittage brachte Bürger auf Schlegels Zimmer zu. Am 1. März 1789 berichtete er an Friedr. Ludw. Wilh. Meyer, dass Schlegel sehr oft bei ihm gewesen sei, so dass er fast den ganzen Winter keinen andern Umgang gehabt und verlangt habe[4]).

Der Gegenstand, der sie zusammenführte, war die Poesie. Im höchsten Wetteifer lösten sie poetische Aufgaben, mitunter auch im Scherze. Wenn der Schüler die Gedichte Bürgers als Muster schätzte, so spendete der Lehrer seinem « poetischen Sohn » privat und öffentlich hohes Lob. Treu hielt Schlegel auch zum Aesthetiker Bürger, trotzdem ihm nicht verborgen bleiben konnte, dass dessen Bemühungen auf dem Gebiete der Kunstlehre von den akademischen Lehrern geringschätzig beurteilt wurden. Denn noch galt die Aesthetik in Göttingen nicht vollgültig als echte Wissenschaft. Zudem schadete Bürger

---

[1]) Er verfasste das Register zum vierten Bande der Virgilausgabe.

[2]) S. W. 8, 68.

[3]) S. W. 8, 68.

[4]) Strodtmann 3, 217.

G.A. Bürger-Archiv

seiner wissenschaftlichen Stellung, da er, wie Schlegel später äusserte, « keine Kompendien zu schreiben wusste »[1]). Die drückende Lage, worüber sich Bürger oft schmerzlich beklagte, hat Schlegel sicherlich gekannt. Dafür zeugt eine Rezension[2]) aus dem Jahre 1797, worin er schrieb, dass sich in Deutschland kaum eine andere Stadt hätte denken lassen, in der man Bürger dermassen verkannt und hintangesetzt haben würde.

Der Schüler war natürlich in dieser Freundschaft der empfangende Teil. Er lernte aus der Lehre, die ihm der Meister in der Dicht- und Uebersetzungskunst geben konnte, so viel ihm möglich war davon aufzunehmen.

Der Einfluss Bürgers erstreckte sich nun aber auch auf die Tätigkeit des Schülers als Rezensenten. Zwar hatte Bürger keine Rezensionen geschrieben, um sie als Muster vorweisen zu können; denn über Vorsätze war er nicht hinausgekommen. Aber er erkannte richtig die überlegenen Fähigkeiten seines Schülers in diesem Fache und unterliess nicht, ihn zur Kritik anzuhalten. Aus einem Briefe Bürgers an seinen Freund Heinr. Christ. Boie[3]) ist zu ersehen, wie er den jungen Schlegel für das kritische « Geschäft » zu erwärmen trachtete. Er versuchte für die Abhandlung Schlegels über das « Hohe Lied » beim Verleger ein Honorar zu erwirken, um den Rezensenten « hierdurch zu ähnlichen Arbeiten aufgemuntert » zu wissen. Er ebnete dem grössten Teil der Rezensionen den Zutritt zu den Göttingischen Gelehrten Anzeigen und als er selbst eine Zeitschrift gegründet hatte, die Akademie der schönen Redekünste, nahm er Schlegels Rezension über Schillers « Künstler » in sie auf. Schon als er den Plan zu diesem Unternehmen gefasst hatte, das ursprünglich unter dem Titel « Pantheon des Geschmacks und der Kritik » erscheinen sollte, rechnete er bestimmt auf die Mitarbeit seines Schülers. Er hoffte mit ihm zusammen soviel an Poesie und Prosa aufzubringen, « um einen hübschen Anfang » damit machen zu können »[4]).

Diese Tatsachen lassen vermuten, dass Bürger auch im persönlichen Verkehr nicht versäumte, dem jungen Kritiker zuzusprechen. Da er sich gerne loben hörte

---

[1]) S. W. 8, 68.

[2]) S. W. 10, 354 f. In der Rezension über den Göttingischen Musenalmanach auf 1796.

[3]) Strodtmann 3, 299. — 26. November 1789.

[4]) Strodtmann 3, 217. — Bürger an F. L. W. Meyer. 1. März 1789.

G.A. Bürger-Archiv

und grosse Befriedigung empfand, wenn Freunde für sein Ansehen als Dichter sorgten, rechnete er wohl insgeheim damit, dass durch die Kritik des Schülers sein Dichterruhm einen begeisterten Verkündiger gewinne. In der Tat sind von den dreissig Rezensionen[1]), die Schlegel seit 1789 in zweieinhalb Jahren verfasste, zwei der Poesie Bürgers gewidmet. Die eine bespricht mit Wärme die Neuausgabe der Gedichte; die andere, an Umfang alle überbietend, selbst die eingehende Besprechung der « Künstler », offenbart den treuen Schüler, der ehrfurchtsvoll und bewundernd als Kritiker dem lyrischen Gesange seines Meisters nahe tritt. Ausführlich spürt er die Schönheiten des « Hohen Liedes von der Einzigen » auf, und nur in schonender Weise bringt er leise Bedenken oder Tadel an.

1. Bürger und seine ästhetischen Anschauungen.

Schlegel lernte in Bürger eine Persönlichkeit kennen, die weltanschaulich grossenteils gleich gerichtet war wie sein Vater. So war der Weg zu seinem neuen Lehrer weder weit noch mühsam. Er traf einerseits in Bürger die Aufklärung an, in welche er sich schon zu Hause eingelebt hatte; anderseits wirkte im Lehrer auch die neue Zeit, die, der Verstandesherrschaft müde, dem Gefühle zur Geltung verhalf. Aus diesem neuen Lebensgefühl heraus, womit der Sturm und Drang sich kennzeichnet, schuf Bürger Gedichte, die ihn als Dichter berühmt machten und ihm zahlreiche Bewunderer eroberten. Bürger besass aber nicht die Kraft, Aufklärung und Sturm und Drang in seinem We-

---

[1]) 28 Rezensionen erschienen in den Götting. gel. Anzeigen der Jahrgänge 1789—91. Davon sind abgedruckt: 25 in S. W. 10, 3 ff. — 2 in ZÖG 1891. S. 491 ff. (Gotha. Lehrbuch zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit, von A. O. M. Wahl. 1790 [Götting. Anz. St. 49, S. 488. 26. März 1791] — Rom. Raccolta di varie poesie di Torquato Tasso ricavate da suoi manoscritti inediti 1789. 200 S. 8. [Götting. Anz. St. 59, S. 592. 11. April 1791]) — 1 in ZÖG 1894. S. 585 ff. (Gedichte von G. A Bürger. Mit Kupfern. Bey Dieterich. 1789. Erster Theil 272 S., ohne die Vorrede. Zweyter Theil 296 S. [Götting. Anz. St. 109, S. 1089 ff. 9. Juli 1789]).

Die Rezension über Bürgers « Hohes Lied » erschien im Neuen deutschen Museum von Boie 1790. 2, 205—214 (Februarheft) und 3, 306—348 (Märzheft). Sie ist wieder abgedruckt in ZÖG 1894. S. 585 ff.

Die Rezension über Schillers « Künstler » erschien in Bürgers Akademie der Schönen Redekünste 1791. 1. Bd. 2. St. S. 127—179. Sie ist wieder abgedruckt in S. W. 7, 3 ff.

G.A. Bürger-Archiv

sen harmonisch zu vereinigen. Sowohl den Menschen als den Dichter kennzeichnet eine innere Zwiespältigkeit. Darunter litten die meisten seiner lyrischen Gedichte und Balladen. Die tiefe, naturhafte Gefühlskraft wurde im Gedicht durchtränkt von abkühlender Reflexion. Es entstanden Dichtungen wie das « Hohe Lied » oder « Leonardo und Blandine », in welchen die Wirkung der Gefühle durch breite Schilderung vermindert wurde. Sein kraftgeniales, aber unausgeglichenes Wesen verleitete ihn auch dazu, die kräftigen Farben in einem Gedichte bis zum Rohen und Uebertriebenen zu steigern, wie sogar gelegentlich in der « Lenore ».

Diese Zwiespältigkeit seiner Weltanschauung wirkte sich auch in seinen ästhetischen Ansichten aus. Man vermisst in Bürger die Geschlossenheit einer philosophisch gereiften Persönlichkeit. Was er auf der Universität in den Vorlesungen über Aesthetik vortrug, war wesentlich verschieden von seinen Ideen über Volkspoesie. Dazu fehlte es Bürger auch an einem selbständigen Standpunkt, der sich seinen gesamten ästhetischen Ansichten mitgeteilt und ihnen Einheitlichkeit verliehen hätte. So finden sich nur wenige Spuren gegenseitiger Beeinflussung der auseinandergehenden Gedankenwelten.

Ausserdem war Bürger nicht fähig aus eigenen Kräften grosse philosophische Spekulationen zu unternehmen. Er trug in seinen Vorlesungen über Aesthetik[1]) keine selbst erarbeitete Lehre vor, sondern stützte sich fast ausschliesslich auf die vorhandene Literatur. Die Werke von Aristoteles, Diderot, Home, Lessing, Baumgarten, Engel, Mendelssohn und Kant waren seine bevorzugten Quellen. Das Hauptverdienst, das er sich mit seinem « Lehrbuch der Aesthetik » erwarb, bestand daher in dem fleissigen Zusammentragen des fremden Gutes, der übersichtlichen Gliederung des Stoffes und in der flüssigen, leichten Darstellung. Da, wo Bürger versuchte, begrifflich klar darzulegen, was er über das Ideal eines Volksdichters längst ge-

---

[1]) Die Vorlesungen über Aesthetik, die Bürger vom Jahre 1784 an bis zu seinem Tode im Jahre 1794 an der Universität Göttingen hielt, gab Karl von Reinhard 1825 unter dem Titel « Lehrbuch der Aesthetik » in zwei Bänden heraus. 1826 liess Reinhard Bürgers « Lehrbuch des deutschen Stils » folgen und 1832 gab er einige kleinere unveröffentlichte Aufsätze zur Aesthetik unter dem Titel « Aesthetische Schriften von Gottfried August Bürger » (Ein Supplement zu allen Ausgaben von Bürgers Werken) heraus.

G.A. Bürger-Archiv

dacht und empfunden hatte[1]), ehe Herder sich darüber verlauten liess, war er wenig erfolgreich. Die Vorrede zur zweiten Gedichtausgabe, die den Begriff der Volkspoesie auseinandersetzte, gab dem philosophisch geschulteren Schiller in der Rezension über Bürgers Gedichte Anlass, die Unklarheiten des Vorgetragenen aufzudecken.

A. Die Aufklärungsästhetik.

1. Die Aufgabe der Kunst.

Die Vorlesungen über Aesthetik zeigen Bürger als den Vertreter der Aufklärung. Er knüpft an an die in dieser Weltanschauung vorhandene scheinbare Trennung des Sinnlichen und des Intellektuellen. Sinnlichkeit und Verstand sind die beiden Prinzipien, mit denen der Mensch die Welt erfasst. Durch sie vermag er zu erkennen, zu fühlen und zu begehren. Daraus ergeben sich die drei Hauptseelenvermögen Erkenntnis-, Gefühls- und Begehrungsvermögen. Das Erkenntnisvermögen arbeitet auf ein Wissen hin, das Gefühlsvermögen dagegen lässt das Angenehme oder Unangenehme des eigenen Zustandes bewusst werden, und je nach dem erkannt und gefühlt wird, betätigt sich das Begehrungsvermögen, indem es entweder begehrt oder verabscheut, handelt oder unterlässt. Haben nun Philosophie und Wissenschaft überhaupt Erkenntnis zum Zwecke, so zielen die Künste auf Erweckung des Gefühls ab. Die Kunstwerke sollen

---

[1]) 1770 lernte Bürger die fünf Jahre früher in London erschienene Sammlung englischer Volkspoesie von Percy kennen. Aus ihr hatte Bürger schon damals das Wesen der Volkspoesie, wenn zunächst auch nur dunkel, aufgefasst. Herder sprach dann im Shakespeare-Aufsatz, der 1773 in den «Fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst» erschien, aus, was Bürger seit drei Jahren unbestimmt dachte und fühlte. Begeistert schrieb Bürger darüber am 18. Juni 1773 an Boie: «Der (Ton der Ballade), den Herder auferweckt hat, der schon lang auch in meiner Seele auftönte, hat nun dieselbe ganz erfüllt, und — ich muss entweder durchaus nichts von mir selbst wissen, oder ich bin in meinem Elemente. O Boie, Boie, welche Wonne! als ich fand, dass ein Mann wie Herder, eben das von der Lyrik des Volks und mithin der Natur deutlicher und bestimmter lehrte, was ich dunkel davon schon längst gedacht und empfunden hatte.» (Strodtmann 1, 122.) Allerdings erst 1776 versuchte Bürger in dem «Herzensausguss über Volkspoesie» seine Gedanken über diesen Gegenstand zum erstenmal schriftlich darzulegen.

G.A. Bürger-Archiv

das Gefühlsvermögen betätigen. Der Aesthetik erwächst daraus die Aufgabe die verschiedenen, durch ästhetische Objekte hervorgerufenen Gefühle zu beschreiben und in die einzelnen Elemente, die zusammen die Wirkung des Werkes bedingen, zu zergliedern. Damit beschäftigt sich denn auch der erste Hauptteil der Bürgerschen Aesthetik. Im wesentlichen stützt sich Bürger darin auf Home und Kant. Der zweite Teil seines Lehrbuches befasst sich mit der Poetik insbesondere. Die einzelnen Abschnitte desselben sind den verschiedenen poetischen Gattungen gewidmet, deren Einteilung er aus ihrer Verschiedenheit in Stoff und Form ableitet.

Alle Gefühle, die mit Wohlgefallen verbunden sind, nennt Bürger ästhetisch. Indem er alle diese ästhetischen Gefühle, die des Schönen und Erhabenen, des Natürlichen und Gekünstelten, des Guten und Nützlichen, des Neuen und Wunderbaren, des Naiven, Lächerlichen und Rührenden beschreibt und zergliedert, räumt er ihnen ein selbständiges Gebiet des Seelenlebens ein. Er unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem reinen Rationalismus in der Aesthetik, wie ihn Baumgarten und dessen Nachfolger vertraten. Denn Bürger sah ein, dass das Wesen der ästhetischen Gefühle nicht begriffsmässig zu ergründen ist. Wohl bemerkte auch Baumgarten, dass das Schöne an den Empfindungen haftet. Aber die Empfindungen setzte er nicht etwa dem blossen Denken als etwas Selbständiges gegenüber, sondern ordnete sie dem Erkenntnisvermögen unter, indem er sie in bezug auf die denkende als unvollkommene Erkenntnis zurücksetzte. Die Aesthetik Baumgartens erstrebte demnach eine Art der Erkenntnis. Sie wollte eine Logik der Empfindungen sein.

Dagegen wehrt sich Bürger mit dem Einwand, dass dem Schönen nicht mit Vernunftprinzipien beizukommen sei. Das Wohlgefallen am Schönen entsteht nach seiner Ansicht nicht durch Begriffe, sondern durch Reflexion. Deshalb lassen sich die ästhetischen Gefühle nicht in ein rationales, rein logisches System bringen. Der Verstand reicht nicht aus, um das Schöne nach Art und Grad zu werten. An seine Stelle tritt der Geschmack als Beurteilungskraft. Dieser vermag das Schöne vom Nichtschönen in Natur und Kunst zu sondern. Er « ist nichts anderes, als ein sinnliches Be-

G.A. Bürger-Archiv

urteilungsvermögen, das sich von dem höhern intellektuellen darin unterscheidet, dass er nicht nach Begriffen, sondern nach dem Gefühl entscheidet, was schön, was erhaben, was rührend, was lächerlich ist »[1]).

2. Das Kunstwerk.

Bedeutungsvoller als die Analyse der ästhetischen Gefühle wurden für den Kritiker Schlegel die Bemerkungen Bürgers über das poetische Kunstwerk. Es lohnt sich deshalb, die wichtigsten Punkte kurz zusammenzustellen. Bürger selbst hat sich darüber nirgends zusammenhängend geäussert.

Da der Zweck der Künste und somit auch eines jeden Kunstwerks darin besteht, « das Gemüt mit heilsamer Lust und Unlust zu rühren »[2]), so mussten sowohl der Stoff als die Form die Kraft dazu besitzen. In diese Kraft setzt Bürger die Vollkommenheit des Kunstwerks. Es gilt daher als erste Bedingung, dass im Kunstwerk wirksame ästhetische Gefühle dargestellt werden. Vor allem haben sie sich durch Wahrheit, Natürlichkeit, Grösse und Einfalt auszuzeichnen. Damit aber die ästhetischen Wirkungen des Kunstwerks im ganzen und im einzelnen hinlänglich verstanden und empfunden werden, hat der Dichter seinem Produkte die nötige Klarheit und Deutlichkeit zu geben. Jene erleichtert den poetischen Gegenstand als Ganzes zu fassen, diese macht ihn in seinen besondern und einzelnen Teilen klar und deutlich. Durch Klarheit in einem höhern Grade, die auf das Gefühl wirkt, entsteht die ästhetische Lebhaftigkeit, die ebenfalls jedem Kunstwerke unentbehrlich ist.

Weiterhin fordert Bürger vom Kunstwerk ästhetischen Reichtum, das heisst « sehr viele Bestimmungen und Teile », « die sinnlich gedacht werden können und auf das Gemüt zu wirken imstande sind »[3]). Allein vom Reichtum darf nur soviel vorhanden sein, als die Vollkommenheit und Schönheit des Ganzen zulassen. Die ästhetische Weisheit hat den Künstler davor zu bewahren, dass er nicht ihre Grenzen überschreitet und entweder in fehlerhafte Kürze oder in fehlerhafte Weitschweifigkeit verfällt. Die wahre Vollkommenheit eines je-

---

[1]) Lehrbuch 1, 117.
[2]) Aesthetische Schriften S. 15.
[3]) Aesthetische Schriften S. 31.

G.A. Bürger-Archiv

den Werkes liegt daher in einer « edlen Einfalt ». Alle Teile des Ganzen sind wesentlich, alle sind notwendig da, « alle Teile passen ohne Zwang aneinander, nichts ist überflüssig; nichts, das die Vorstellungskraft von dem Wesen der Sache ableitet; die Absichten werden durch den kürzesten, geradesten und natürlichsten Weg erreicht »[1]). Bürger nennt diese eine Seite der Vollkommenheit im Kunstwerk einmal « Uebereinstimmung der Mittel zum Zwecke »[2]).

Allein das blosse Vorhandensein einer Fülle des Stoffes und deren weise Beschränkung genügen nicht zu einer vollkommenen Dichtung. Die mannigfaltigen Teile bedürfen eines innern Zusammenhanges. Sie müssen eine Einheit haben, wodurch sie sich erst zu einem Ganzen zusammenschliessen. Diese Einheit denkt sich Bürger aber nicht als eine innere Beseelung aller Teile durch eine einzige bestimmende Idee. Er meint mehr einen Zusammenhang des Mannigfaltigen, etwa wie die einzelnen Töne, die sich um einen führenden zu einem Akkorde vereinigen. Es genügt nach seiner Anschauung, dass sich sämtliche Teile, ohne ihre mannigfaltige Verschiedenheit aufzuopfern, auf die darzustellende Hauptidee beziehen. Die Vorstellung einer innigen Verknüpfung der Glieder, wie sie im Organismus vorliegt, schwebt ihm nicht vor. Daher verlangt er zum Beispiel vom lyrischen Gedichte, dass die Hauptvorstellungen sich mit der herrschenden Leidenschaft, die dargestellt werden soll, vergesellschaften[3]).

Schliesslich als äusserst bedeutsam gilt Bürger die Korrektheit der Form. Er räumt ihr zwar in dem Lehrgebäude seiner Aesthetik nur wenig Platz ein. Aber es liegen Zeugnisse vor, welche die Wichtigkeit, die er ihr zuschreibt, erkennen lassen, ganz abgesehen von seinem « Lehrbuch des deutschen Stils ». Im « Hübnerus redivivus, das ist kurze Theorie der Reimkunst für Dilettanten », sagt er einmal in bezug auf die äussere Form eines Kunstwerks: « Dem Dichter, der seine Kunst, seine Leser und sich selbst ehrt und liebt, wie er soll, ist auch das Kleinste keine Kleinigkeit »[4]). Ganz gleich äussert er sich über den Reim: « Wenn gleich dieser Gegenstand nicht eben einer der wichtigsten in der Poetik ist, so verbietet doch das Gesetz der höchst mög-

---

[1]) Aesthetische Schriften S. 47.
[2]) Reinhard 6, 45.
[3]) Lehrbuch 2, 244.
[4]) Reinhard 7, 246.

G.A. Bürger-Archiv

lichen Vollkommenheit, auch Kleinigkeiten zu vernachlässigen »[1]). Das beste Zeugnis liefert aber seine eigene Praxis. Wie kein Zweiter feilte er aufs sorgfältigste am Aeussern seiner Gedichte herum und besserte unaufhörlich, bis er den besten Ausdruck gefunden zu haben glaubte. Peinliche Korrektheit forderte er darnach auch von jedem fremden Kunstwerke. Denn nur wenn es zugleich korrekt, das heisst wenn es sprachlich richtig und wohlklingend ist, kann es gefallen.

Bürger befasst sich in seiner Aesthetik nur mit der gebundenen Form. Dabei lässt er neben dem poetischen Numerus oder der Versifikation noch den oratorischen Numerus oder die rhythmische Prosa gelten. Die Lebhaftigkeit beider Numeri, welche zur Vollkommenheit notwendig ist, gründet sich nach Bürger auf eine zweifache Art des Wohlklanges. Erstens auf den Wohlklang, der aus dem Silbenmasse an und für sich selbst entspringt. Wie der Reim bedarf er der mechanischen und prosodischen Richtigkeit, der Sonorität und der Abwechslung. Zweitens beruht sie auf dem Wohlklang, der entweder in der Uebereinstimmung des Klanges und der Bewegung mit dem Zustande des Gemütes, in welchem der Dichter schreibt, besteht oder in der Uebereinstimmung des Klanges und der Bewegung mit der Natur der Gegenstände, welche der Dichter schildert.

Die eine Art, welche verlangt, dass sich der Gemütszustand des Dichters im Klang und in der Bewegung des Verses ausdrücke, und insofern auch die andere Art, als die dargestellten Gegenstände seelische Stimmungen sind, welche sich dem Klang und Rhythmus des Silbenmasses mitteilen sollen, berühren die Forderung, dass sich innere und äussere Form im Kunstwerk gegenseitig durchdringen müssen. Namentlich an rein lyrischen Gedichten mochte Bürger einige Einsicht aufgeleuchtet sein; denn bei diesen handelt es sich ja vorzüglich darum, innere seelische Bewegung sprachlich zu formen. Allein Bürger stand noch zu sehr in der aufklärerischen Kunstlehre drin, als dass sich ihm jene Beobachtung zu einer tiefen Erkenntnis des Wesens des Kunstwerks, das sich auf innige Verwebung von Gehalt und Gestalt gründet, aufgetan hätte. Er verlangt nur zwischen dem Gegenstand, der dargestellt werden soll, und seiner äussern Form ein harmonisches Verhältnis.

---

[1]) Reinhard 7, 225.

G.A. Bürger-Archiv

3. Der Künstler.

Um all den Forderungen an ein vollkommenes Kunstwerk zu genügen, hat der Dichter dreierlei nötig: Genie, Verstand und Geschmack[1]). Das Genie zeichnet sich im Dichter aus erstens durch eine starke Empfindsamkeit, die zum Teil auf vorzüglicher Schärfe und Feinheit der äussern Sinne beruht, sowie auf dem Vermögen, die Eindrücke der Sinne nicht bloss auf das Erkenntnisvermögen, sondern auch auf seinen eigenen Zustand oder das Gefühl zu beziehen; zweitens durch ein gutes Gedächtnis, um damit alles Erlebte einzeln und in Reihen aufbewahren zu können; und drittens durch eine reizbare, biegsame und sehr lebhafte Phantasie- und Dichtkraft. Die Phantasiekraft besteht darin eine Emotion schon durch die blosse ideale Gegenwart des Objektes zu empfinden; die Dichtkraft vermag Unsinnliches sinnlich einzukleiden und toten Stoff mit Geist zu beseelen. Da nun diese beiden Kräfte, die sich allein ohne Schranken auswirken würden, kein vollkommenes Werk hervorbringen können, so muss dem Künstler Verstand und gesunde Vernunft beistehen, um sie unter Gesetz, Regel und Ordnung zu bringen.

Der wahre « Mentor des Genies » aber endlich ist der Geschmack. Er allein vermag, wozu alle höhern Erkenntniskräfte und der Verstand nicht ausreichen: nämlich das Aesthetische zu fühlen. Daher sind zwar an Werken, die ein Genie ohne Geschmack hervorbrachte, die Spuren, die das Genie ihnen aufdrückte, zu bewundern. Sie können aber nicht für schön gehalten werden, da ihnen die gefällige Form fehlt. Umgekehrt können Kunstwerke, an denen der blosse Geschmack arbeitete, insofern gefallen, als sie fehlerlos und korrekt sind. « Allein sie sind doch ohne Geist und Leben »[2]).

Ausser Genie, Geschmack und Verstand, den sogenannten natürlichen Anlagen, rechnet Bürger noch Studium, Uebung, Begeisterung und Besonnenheit zu den allgemeinen Eigenschaften des Künstlers. Als Aufklärer legt er auf das Studium besonderes Gewicht. Der Künstler soll erstens die Natur nach ihren wesentlichsten und eigentümlichsten Zügen aufmerksam beobachten und zweitens, um den aufgeklärten und gebildeten Teil der

---

[1]) Lehrbuch 1, 113 ff.
[2]) Lehrbuch 2, 33 f.

G.A. Bürger-Archiv

Menschen mit seinen Werken vergnügen zu können, auch erhebliche Kenntnisse in den Wissenschaften besitzen. Und zwar fordert Bürger vom Dichter, dass er alte und neue Geschichte, alte und neue Sprachen, vorzüglich die deutsche Sprache und ihre Prosodie, Moralphilosophie und psychologische Schriften studiere[1]).

Ganz nach der Art der emotionalen Aesthetik, die die Gesamtwirkung des Kunstwerks in die wirkungskräftigen Elemente zergliedert, fasst Bürger das Schaffen des Künstlers als ein Zusammenwirken einzelner auszeichnender Seelenvermögen auf. Also auch hierin folgt er der zerstükkelnden Methode seiner Vorgänger. Nichts verrät nur einen leisen Hauch der hereingebrochenen neuen Zeit des Sturms und Drangs, in welcher der Begriff Genie als Totalität vereinigt wirkender Naturkräfte alles umfasst, womit der Dichter befähigt wird, Werke zu schaffen.

Herder, der in seinen « Fragmenten »[2]) und in der Schrift « Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele »[3]) die Fruchtlosigkeit der zergliedernden Betrachtung beleuchtete, vermochte somit Bürger in diesem Punkte noch nicht zu beeinflussen.

Von dieser gedrängt dargestellten Kunstlehre, die noch vollkommen in der Aufklärung wurzelt, gab Bürger in der Vorrede zur Gedichtausgabe von 1789 selbst eine Zusammenfassung. Sie ist eine Aufzählung der wesentlichsten Ziele, nach denen er bei der Abfassung seiner Gedichte, wie er mitteilt, stets gestrebt habe. Darnach richtete er sein Augenmerk auf « Klarheit, Bestimmtheit, Abrundung, Ordnung und Zusammenklang der Gedanken und Bilder », auf « Wahrheit, Natur und Einfalt der Empfindungen », auf « pünktlichste grammatische Richtigkeit » und auf « leichten, ungezwungenen, wohlklingenden Reim- und Versbau »[4]).

Absichtlich habe ich einen Punkt der Aufzählung übergangen. Nämlich Bürger sagt, er habe auch nach dem « eigentümlichsten, treffendsten, nicht eben aus der toten Schrift-, sondern mitten aus der lebendigsten Mundsprache aufgegriffenen Ausdruck derselben » gestrebt. Es ist daraus nicht schwer zu erkennen, dass die ästhetische Theorie, die er lehrte, kein solches Ziel kannte. Das Verlangen aber, in einer Sprache zu dichten, die nicht wie die

---

[1]) Lehrbuch 1, 119 f.
[2]) Suphan 1, 255.
[3]) Suphan 8, 221.
[4]) Reinhard 7, 26 f.

G.A. Bürger-Archiv

übliche Schriftsprache steif und tot, sondern natürlich und von ursprünglicher Lebendigkeit ist, hing mit seinen Ansichten über Volkspoesie zusammen. Die ganze Vorrede wird denn auch von dem Gedanken getragen, sein Ideal eines Volksdichters zu verkünden. Schon seit Jahren beschäftigte er sich mehr als je mit der Natur und dem Wesen der Poesie. Verwirrt durch die mancherlei und oft widersprechenden Theorien, schrieb er am 5. Dezember 1776 an Boie, er schlage sich alle Theorie aus den Gedanken und versuche seine Augen auf die Sache selbst zu richten[1]). Er möchte nicht mehr, wie seine Zeitgenossen, unter dem « gelehrten Schuljoch seufzen »[2]). Von dem neuen Geist in Zeit und Dichtung angesteckt, vornehmlich durch die Bekanntschaft mit den englischen Balladen im Volkston, die Percy gesammelt herausgab, dann durch die ähnlichen Studien Herders, hat er sich sein eigenes Ideal geschaffen[3]). Es ist bezeichnend für Bürgers uneiniges Wesen, dass er zur selben Zeit, als er diese so ganz im Geiste des Sturms und Drangs webenden Gedanken aussprach, auf der Universität eine Kunstlehre vortrug, die vollkommen in der Aufklärung wurzelte.

B. Das Volkspoesieideal.

Bürger forderte nach seinen eigenen Ueberzeugungen vom Dichter, dass er gleich verständlich und gleich unterhaltend für das Menschengeschlecht im ganzen schaffe. Die deutsche Muse solle nicht mehr gelehrte Stoffe entlehnen und ihre Phantasien und Empfindungen aus einer entlegenen Welt herholen. Ihre übliche, unvolkstümliche « Göttersprache » vertausche sie mit einer lebendigen, deutschen, aus dem Volke aufgegriffenen Sprache. Kurz, die Poesie gehe nicht mehr auf « gelehrte Reisen », sondern vertiefe sich in das « so selten gelesene Buch der Natur ». Der Dichter lerne das Volk kennen, ergründe dessen « Phantasie und Fühlbarkeit », damit es ihm gelinge, Gesänge zu schaffen, die sowohl die verfeinerten Weisen,

---

[1]) Strodtmann 1, 372.

[2]) Strodtmann 2, 245. — Bürger an Boie am 9. März 1778.

[3]) Zum erstenmal verkündete er es 1776 in dem « Herzensausguss über Volkspoesie » in « Daniel Wunderlichs Buche », dann in den beiden Vorreden zu den Gedichtausgaben von 1778 und 1789, und nach seinem Tode erschienen 1797/98 einige Notizen unter dem Titel « Von der Popularität der Poesie ».

G.A. Bürger-Archiv

als die rohen Bewohner des Waldes, die Dame am Putztische, wie die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche entzücken. Volksmässig wünscht er alle Produkte der Poesie. Denn durch Popularität, hofft er, soll die Poesie wieder werden, wozu sie Gott erschaffen hat, zu lebendigem Odem, « der über aller Menschen Herzen und Sinne hinweht! »[1]).

Volksmässig soll aber nicht nur die lyrische und episch-lyrische Dichtungsart sein, zu welcher Bürger Ballade und Volkslied rechnet, sondern auch die höhere Lyrik. Volkspoesie ist ihm daher nicht ein Gattungsbegriff. Er will darunter alle Dichtung verstanden haben, die allgemeinen Beifall beim Volke findet. Somit rechnet er wie Herder Homers « Ilias » und « Odyssee », Ossians Lieder und Ariosts « Rasenden Roland » zur Volkspoesie, da diese Dichtungen zu ihrer Zeit populär gewesen seien. Schliesslich erklärt Bürger in der Vorrede zur Gedichtausgabe von 1778 die Volkspoesie für die einzig wahre. Und 1789 fasst er den Kern seiner Gedanken in dem Satze zusammen: « Popularität eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit »[2]).

Keineswegs aber war sich Bürger über den Begriff Volkspoesie klar. Der Streit, der zu jener Zeit über diesen Begriff entfacht worden war, brachte ihm wohl seine Unsicherheit zum Bewusstsein. Dafür zeugen die öfters versuchten Auslegungen dessen, was er unter Volk verstanden wissen wollte. 1776 bedeutete ihm Volk das ganze Menschengeschlecht, die Menschenkinder « sowohl in Palästen, als Hütten »[3]). 1778 wehrte er sich gegen diejenigen, welche glaubten, ihm sei Volk mit Pöbel identisch und 1789 wünschte er in den Begriff Volk nur diejenigen Merkmale aufgenommen, « worin ungefähr alle oder doch die ansehnlichsten Klassen übereinkommen »[4]). Ein Gedicht hiess ihm populär, wenn es « innerhalb des allgemein anschaulichen und empfindbaren poetischen Horizontes » gedichtet war. Im gleichen Sinne schrieb er jener Dichtung echte wahre Popularität zu, « die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten harmoniert »[5]).

---

[1]) Reinhard 6, 190.
[2]) Reinhard 7, 28.
[3]) Reinhard 6, 184.
[4]) Reinhard 7, 29.
[5]) Reinhard 7, 275.

G.A. Bürger-Archiv

Bemühte sich Bürger noch so sehr diesem Worte einen unveränderlichen Inhalt zu geben, so zerstörte ihm Schiller in der Beurteilung seiner Gedichte jede Möglichkeit dazu. Ein Volk, wie es zu den Zeiten Homers und der Troubadours, wo alle Glieder der Gesellschaft ungefähr gleich empfanden und dachten, bestanden hätte, erklärte dieser, gebe es zu unserer Zeit nicht mehr. Heute bestehe zwischen der Auswahl einer Nation und ihrer Masse ein grösserer Abstand, welcher durch den Kulturunterschied und die Konvenienz gebildet werde. Volksdichter könne man daher nur in dem Sinne sein, dass man den ekeln Geschmack des Kenners und den grossen Haufen zugleich befriedige. Diese schwere Aufgabe lasse sich durch glückliche Wahl des Stoffes und durch dessen höchst einfache Behandlung lösen.

C. Mischungen der Aufklärungsästhetik mit den Ideen über Volkspoesie.

Wie sich in den Gedichten Bürgers die natürlich wirkende Gefühlskraft nur selten rein ausdrückte, sondern mit seinem aufklärerischen Wesen vermengt auftrat, so erging es den Anschauungen über Volkspoesie. Er hatte sich 1774 in der Auffassung des Genies dem Sturm und Drang genähert[1]), der in ihm eine schöpferische Naturkraft erblickte. Aber in den Vorreden zu den Gedichtausgaben, worin er sein Ideal eines Volksdichters vortrug, ist sie durch eine seinem aufklärerischen Wesen gemässere Ansicht ersetzt worden. Die frei wirkende Naturkraft des Genies hat sich ästhetischen Gesetzen anzupassen; sie darf sich nicht « vom Schulzwange aller Regeln » lossagen. Und wenn er früher glaubte, es genüge, dass die dichterische Phantasie ihre Nase einzig in den grossen Folianten der Natur unmittelbar stecke[2]), so gab er der Poesie später den Geschmack als zweiten Gesetzgeber zur Seite. Nur wenn die Dichtkunst diesen beiden Leitsternen folge, könne sie eine wahre und echte sein[3]).

Umgekehrt vermochten auch die Gedanken über Volkspoesie nur spärlich seine aufklärerischen Kunstanschauungen zu beeinflussen. Auf der Universität lehrte Bürger

[1]) Strodtmann 1, 204. — 12. Mai 1774.
[2]) Strodtmann 1, 204. — 12. Mai 1774.
[3]) Reinhard 7, 267 f.

G.A. Bürger-Archiv

fast reine Aufklärungsästhetik. Dieser Umstand spricht für seine tiefe Verankerung in jener Geistesrichtung. Wenn daher vereinzelte Stellen im « Lehrbuch der Aesthetik » nahe Verwandtschaft mit Herderschen Gedanken verraten, so vermögen sie keineswegs den Gesamtcharakter des vorgetragenen Systems im Geiste der neu angebrochenen Zeit zu ändern.

Einen Einfluss verraten die Ausführungen über die Wahl des Silbenmasses bei Uebersetzungen. Herder lehrte in den « Fragmenten »[1]), dass ein Silbenmass nicht ohne weiteres in eine andere Sprache verpflanzt werden könne. Jede Sprache habe ihre eigene Natur, welche die Eigenart der in ihr möglichen Silbenmasse bestimme. Es sei daher stets die Natur der Sprache, in welche übersetzt werde, zu berücksichtigen.

Diese Grundsätze vertritt nun auch Bürger in den Vorlesungen. Er hebt hervor, dass man bei der Wahl des Silbenmasses immer zugleich auf die Natur der Sprache, in welcher man schreibe, sehen müsse. « Man kann nicht alle Silbenmasse fremder Sprachen in der seinigen gleich gut nachahmen, und auch nicht immer denselben mannigfaltigen Gebrauch davon machen »[2]). An einer andern Stelle im Lehrbuch findet sich ein zweiter Fall der Einmischung. Bürger sagt, dass die Künste, die darauf abzielen ästhetische Gefühle zu erwecken, nicht nur für wenige auserwählte Menschen gelten sollten, sondern « für alle Menschen, deren Geschmacksvermögen nur einigermassen kultiviert » sei. Denn darin bestehe das Wesen der Schönheit, dass sie « allgemein gültig » sei, das heisst dass bei allen Menschen die Bedingungen vorhanden seien, unter welchen sie wahrgenommen werden könne[3]). Wenn man nun das Gewicht auf die Ausdrücke « alle Menschen » und « allgemein gültig » legt, so lässt sich dahinter sehr wohl das Popularitätsideal vermuten, wie er es in den Anschauungen über Volkspoesie vertrat. Nicht für Gelehrte als solche soll die Kunst geschaffen werden, sondern für das gesamte Menschengeschlecht. Zu diesem rechnet er jetzt allerdings nur jene Menschen, bei denen das Geschmacksvermögen nicht gänzlich fehlt. Damit fordert die Aufklärung ihre Rechte.

Unverkennbar wirken Gedanken über Volkspoesie mit, wie sie sich auch bei Herder finden, wenn er weiterhin be-

---

[1]) Suphan 1, 173 ff.
[2]) Lehrbuch 2, 72.
[3]) Lehrbuch 2, 8.

G.A. Bürger-Archiv

tont, dass nur derjenige ein wahrer Künstler sei, der « nicht für eine Stadt, nicht für ein Land und Zeitalter » gearbeitet habe und wenn er ferner in diesem Zusammenhange Homer und Ossian Künstler nennt, die immer gefallen werden, so lange der Geschmack an wahrer Schönheit und Erhabenheit nicht verloren gehe.

Die spärlichen Nachweise gegenseitiger Beeinflussung der beiden ästhetischen Gedankengruppen erbringen auf jeden Fall nicht den Beweis, dass Bürger auf dem Gebiete der Aesthetik eine Fülle von Gedanken vertritt, die in einem einheitlichen geistigen Mittelpunkte zusammenlaufen. Er vermochte seine gesamten Anschauungen nicht zu einem Ganzen zu verschmelzen. Wie er als Mensch und Dichter eine Gespaltenheit in weltanschaulicher Hinsicht bietet, so nicht weniger als Kunsttheoretiker. Vielleicht nur mit dem Unterschiede, dass seine Kunstanschauungen noch stärker als seine poetischen Werke von dem Geiste der Aufklärung beherrscht sind. Und zwar müssen jene im allgemeinen nur als Erbe eines grossen ästhetischen Vermögens angesehen werden. Seine Anschauungen, soweit sie der Aufklärung angehören, sind nicht durch eigenes Ringen erworbenes Gedankengut. Einzig das an den englischen Liedersammlungen erlebte Ideal eines Volksdichters regte ihn zu ästhetischer Spekulation an. Das Bedürfnis über den Begriff der Volkspoesie, dem er dichtend nacheiferte, ins reine zu kommen, zeitigte jene spärlichen theoretischen Versuche. Nicht nur ihr Mangel an Klarheit, sondern auch ihr Mangel an Kraft, die auf der Universität vorgetragene Aesthetik bestimmend zu beeinflussen, offenbaren seine Unfähigkeit, selbständig philosophisch zu spekulieren.

2. Die ästhetischen Anschauungen Schlegels.

Durchsieht man die Rezensionen, welche Schlegel während seiner Göttingerzeit verfasste, um in ihnen Bürgersches Gedankengut ausfindig zu machen, so erkennt man alsbald, dass er vollkommen von Bürgers Aesthetik beherrscht war. Unverändert hat der Schüler die Theorien seines Lehrers übernommen und in seiner Kritik verwertet. Keine Rezension lässt sich nachweisen, die nicht

G.A. Bürger-Archiv

irgendwie die Zugehörigkeit zu Bürgers Kunstanschauungen verraten würde. So sehr war Schlegel seinem Lehrer verpflichtet. Auch hat alles Uebernommene den ursprünglichen Sinn beibehalten.

A. Die Aufklärungsästhetik.

1. Die Aufgabe der Poesie.

Die Aufgabe der Poesie, wie überhaupt aller Künste, besteht nach Schlegel darin, ästhetische Gefühle zu erwekken. In der Rezension des « Hohen Liedes » sagt er, die Poesie sei ein Mittel « Ideen (im weitesten Sinne des Wortes) oder Modifikationen der Seele mitteilbar zu machen »[1]). Unter Idee versteht Schlegel vermutlich dasselbe wie Bürger. Dieser definiert sie als einen « Vernunftbegriff, dem kein wirklicher Gegenstand in der Erfahrung entsprechend gegeben werden kann »[2]). Sie sei somit nicht durch Begriffe ausdrückbar, sondern könne nur wie das Gefühl durch Darstellung vorgestellt werden. Wenn daher Schlegel die « Ideen » zusammen mit den « Modifikationen der Seele » nennt, so meint er damit nur die Gesamtheit der ästhetischen Gefühle, worunter alles, was auf Verstand, Phantasie und Herz wirkt, verstanden wird. Auch die übrigen Rezensionen bestätigen diese der emotionalen Aesthetik angehörende Anschauung des Kritikers, da er in ihnen stets die Wirkung des Dargestellten auf Phantasie und Herz prüft.

Aber an Stelle der zu erregenden Gefühle der Lust und Unlust gebraucht Schlegel einmal den Ausdruck Vergnügen. Er bekennt sich damit aber nicht zur Ansicht, dass die Aufgabe aller Poesie das Vergnügen sei. Denn einer solchen Theorie, wie sie sich bei den rationalen Aesthetikern Wolff, Baumgarten, Sulzer und Mendelssohn vorfand, war sein Lehrer nicht geneigt. Die Bestimmung Vergnügen, worunter man, wie Bürger ausführt, eben nicht gerade auf die schicklichste Weise alle Arten und Grade des Lustgefühls begreife, schien ihm nicht ganz unmissverständlich zu sein[3]). Denn die ästhetischen Künste riefen unmittelbar ausser den Lustgefühlen auch Unlustgefühle hervor. Allein diese letztern hätten nach dem

---

[1]) ZÖG 1894. S. 590.
[2]) Lehrbuch 1, 166.
[3]) Lehrbuch 1, 32.

G.A. Bürger-Archiv

gewöhnlichen Menschenverstande in einer Lehre, die als obersten Grundsatz den des Vergnügens kennt, keinen Platz, obgleich sie ebenfalls mitverstanden werden sollten. Nur mittelbar scheinen sie Bürger dazu geschaffen, Vergnügen und Glückseligkeit zu ermöglichen[1]).

Schlegel mochte diese ablehnende Haltung Bürgers gegen die rationale Aesthetik aus den Vorlesungen wohl bekannt sein. Als treuer Schüler wird er in diesem besondern Falle gleich gedacht haben; folgt er doch Bürger auch in andern Gegensätzen gegen die rationale Aesthetik. Er tritt zum Beispiel der Ansicht entgegen, als müsse in der Poesie alles restlos verständlich oder sogar begrifflich zu fassen sein. Friedrich Schulz empfängt deshalb in bezug auf seine Romane einen kleinen Tadel, weil er zu sehr auf Deutlichkeit für den Verstand bedacht gewesen war. Schlegel bemerkt in der Rezension, dass der Verfasser mehr für das Vergnügen der Leser gesorgt haben würde, « wenn er ihnen mehr zu tun überlassen, und seine psychologischen Absichten bei jedem Teil weniger deutlich dargelegt hätte »[2]). Eben gerade dadurch, dass der Dichter verschweige, was er hätte sagen können, vermehre er die Anmut und das Gewicht des Gesagten. Aehnlich verteidigt Schlegel die Darstellung verworrener Gefühle und Ahnungen in der Poesie, da sie für die menschliche Erfahrung wahr und wirklich seien. Denn nicht alles sei Chimäre, sagt er, « wovon sich nicht in deutlichen Begriffen Rechenschaft ablegen » lasse[3]). Durch ihre dichterische Einkleidung verspricht er sich sogar eine weit stärkere Wirkung auf den Leser. Sie seien geeignet tiefer in das Innere des Menschen zu greifen.

Als Dienerin der Moral scheint Schlegel die Poesie in der zuerst verfassten Rezension über Bürgers Gedichte aufgefasst zu haben, wenn er schrieb, die « Beförderung der Tugend » sei ihr edelster Zweck[4]). Was er damit sagen wollte, lehrt ein Blick in das « Lehrbuch der Aesthetik » seines Lehrers. Bürger möchte darin den Maximen der Sittenlehre in der Theorie der « ästhetischen Künste » nicht zuviel Berechtigung einräumen und die Moral nicht ganz aus der Poesie verbannen. Ausdrücklich aber lehnt er Sulzers Aesthetik ab, die, wie er sagt, Kritik und Moral nicht selten verwechsle, und aus diesem Gesichtspunkt her-

---

[1]) Lehrbuch 1, 50 ff.
[2]) S. W. 10, 42.
[3]) S. W. 7, 4.
[4]) ZÖG 1894. S. 587.

G.A. Bürger-Archiv

aus nicht den richtigen Masstab zur Beurteilung von Kunstwerken zu finden wisse. Bürger stellt nur die Forderung an die Poesie, dass sie das moralische Gefühl nicht beleidige. Nicht nur durch unmittelbare Lehren der Weisheit und Tugend, wie etwa im Lehrgedicht, sondern « hauptsächlich auch dadurch, dass sie uns die Natur des menschlichen Herzens, seine Veränderungen und Aeusserungen, die Erfolge menschlicher Handlungen und die Mittel zur Lenkung und Ausbildung der Sympathie und der moralischen Gefühle kennen lehrt »[1]), erreiche die Poesie den Zweck der Moral.

Die Befriedigung des moralischen Gefühls ist somit für Bürger, wie vor ihm schon Baumgarten und Mendelssohn lehrten, nur ein wichtiger Teil- oder Nebenzweck der Poesie. Ganz im Sinne der emotionalen Aesthetik wird auf die Wirkung des gesamten Kunstwerks abgestellt, welche aus verschiedenartigen, einzeln erregten Gefühlen gedacht wird. Aesthetische und moralische Gefühle sollen sich zu einem Zwecke zusammenfinden. Auch Lessing gefiel sich auf dem « gemeinschaftlichen Rain der Poesie und Moral » sehr wohl[2]).

Dass sich nun Schlegel darin tatsächlich an Bürgers Anschauung anlehnte, macht folgender Umstand wahrscheinlich. Er hielt das « Blümchen Wunderhold » für besonders fähig, jenen edelsten Zweck der Poesie zu erfüllen. Zu solcher Charakteristik mochten ihn die Vorlesungen seines Lehrers bestimmt haben. Denn in diesen vernahm er, als gerade jenes Verhältnis der Poesie zur Moral abgehandelt wurde, wie jenes Gedicht, allerdings mit andern zusammen, als Muster für solche angeführt wurde, in denen sich das ästhetische Wohlgefallen mit moralischem verschwistere[3]).

Es ist bei der Darstellung der Aesthetik Bürgers darauf hingewiesen worden, dass die ästhetischen Künste keine Erkenntnis zum Ziele haben, sondern dies der Philosophie und der Wissenschaft überhaupt überlassen. Ergänzend muss noch ein Gedanke Bürgers, der an diese Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft anknüpft, nachgeholt werden. Bürger führt weiter aus, dass sich Erkenntnis- und Gefühlsvermögen nicht überall mit der Absolutheit trennen lassen, wie dies durch den Verstand geschehe.

---

[1]) Lehrbuch 1, 109.

[2]) Lessing. Sämtl. Schriften, hrsg. von K. Lachmann. 3. Aufl. Neu durchgesehen und vermehrt von Franz Muncker. Stuttgart. 1886—1908. — 8, 185.

[3]) Lehrbuch 1, 291.

G.A. Bürger-Archiv

Deshalb gründe sich die Unterscheidung in künstlerisches und wissenschaftliches Werk auf das in Wirklichkeit vorhandene Uebergewicht des einen der beiden Seelenvermögen. Ein Kunstwerk könne daher, wenn das Erkenntnisvermögen stark daran beteiligt sei, in bestimmten Grenzen Erkenntnis vermitteln, d. h. belehren.

Diese Auffassung der Kunst, in welcher sich die Belehrung Daseinsrecht erworben hat, räumt deshalb der Lehrdichtung innerhalb der gesamten Poesie ein bedeutendes Gebiet ein. Aber trotz der Erkenntnis, die ein dialektisches Gedicht vermittelt, rechnet es Bürger zu den ästhetischen Künsten, weil der Unterricht mit Gefühl verbunden sei und zwar immer auf die Art, dass die Masse des Gefühls die Masse des Unterrichts überwiege[1]).

Die Rezensionen Schlegels enthalten etliche Aussprüche, welche diese Ueberzeugungen verraten. Ihm, der noch vor wenig Jahren die Geschichte der deutschen Poesie als Gegenstand eines Gedichtes wählte, macht es keine Schwierigkeit, wie Bürger die Lehrdichtung zur Kunst zu rechnen. Aus der Einsicht in die Verknüpfung des Erkenntnis- und Gefühlsvermögens heraus stammt der Satz, dass überhaupt alle Poesie der Philosophie verschwistert sei. Auf diesen stützt sich der Rezensent, wenn er die Beurteilung des « Heimlichen Gerichts » von Ferdinand Huber mit den Worten beginnt: « Aus jeder dramatisch dargestellten Handlung fliesst natürlicherweise Belehrung »[2]). Weil seiner Zeit der Sinn für Dichtungen als blosse Kunstwerke immer mehr und mehr abgehe, hält er sogar ein « lehrendes Schauspiel » für eine besonders geeignete Gattung. Wie er sich den belehrenden Stoff im Kunstwerk eingeordnet dachte und welche Wichtigkeit er ihm zuzuteilen gesinnt war, lässt der Masstab erkennen, den er zur Kritik didaktischer Dichtungen verwendete. Wie Bürger forderte er, dass der Unterricht nicht wie in der Schulstube direkt und nach strenger Ordnung geschehe, sondern mehr durch Beispiele in wirkungsvoller poetischer Einkleidung. So spendet Schlegel den « Künstlern » Schillers warme Anerkennung. Das Gedicht ist ihm eine « mit und durch Begeisterung lehrende Rhapsodie[3]), weil der Stoff darin nicht mit didaktischer Umständlichkeit dargeboten, sondern einem innern dunkeln Wahrheitsgefühle Luft gemacht werde.

---

[1]) Lehrbuch 1, 17.
[2]) S. W. 10, 39.
[3]) S. W. 7, 3.

G.A. Bürger-Archiv

3. Der Künstler.

Mit einiger Sicherheit lässt sich auch Schlegels Anschauung über die Persönlichkeit des Künstlers erkennen. Sie deckt sich in den wesentlichen Punkten mit derjenigen Bürgers, so dass wiederum seine Abhängigkeit vom Lehrer offenbar wird. Den Künstler denkt er sich mit einer Reihe auszeichnender Eigenschaften ausgerüstet. Er nimmt an, dass bei der künstlerischen Hervorbringung verschiedene Seelenvermögen zusammenwirken, die sich dem Grade nach von denen des gewöhnlichen Menschen unterscheiden. Zunächst ist ihm die Vorstellung einer einheitlich schöpferischen Naturkraft im Dichter ferne. Belege mögen für diese Anschauung zeugen.

Nachdem Schlegel in der Rezension über Bürgers «Hohes Lied» den Gang des Gedichts und die Verknüpfung der Gedanken kurz dargelegt hat, schliesst er daran die Bemerkung, dass daraus erhelle, wie sich in dem Gedichte Verstand, Phantasie und Empfindung immer die Hände bieten und sich nie ganz fahren lassen[1]). In der nämlichen Rezension nennt er denjenigen einen wahren Dichter, der durch die Wahl und Stellung der Worte, durch Rhythmus, Klang und Reim «die Nuancen, das individuelle Gepräge seiner Vorstellungen und Empfindungen vollkommen nachbilden könne»[2]). Ein anderes Mal spricht er davon, dass der Dichter die «Eigentümlichkeit seines Kopfes, seiner Phantasie und seines Herzens» darstelle[3]). Er setzt im Dichter demnach Vernunft-, Vorstellungs- oder Phantasie- und Empfindungsvermögen voraus und zudem die Fähigkeiten der Sprachbeherrschung und der Versifikation. Im Kunstwerk sollen diese verschiedenen Seelenvermögen zusammenwirken und sich die Hände reichen.

3. Das Kunstwerk.

Wenn man nun die Rezensionen Schlegels befragt, was der Kritiker an den einzelnen Kunstwerken beurteilte und in welchem Sinne er dies tat, so wird man erst recht gewahr, wie sehr er in den ästhetischen Anschauungen seines Lehrers lebte. Die Forderungen der emotionalen

---

[1]) ZÖG 1894. S. 589.
[2]) ZÖG 1894. S. 590.
[3]) S. W. 10, 53.

G.A. Bürger-Archiv

Aesthetik an ein Kunstwerk sind so vollkommen in den Kritiken verwertet, dass sie aus ihnen fast ebensowohl, wie aus Bürgers « Lehrbuch der Aesthetik » entnommen werden könnten.

a. Fragen der innern Form.

Seine Anschauung über den Zweck der Poesie, die mit der seines Lehrers übereinstimmt, macht seinen kritischen Blick aufmerksam auf die im Kunstwerk dargestellten Empfindungen. Es entgeht ihm daher an dem « Hohen Lied » nicht, wie der Dichter darin « die ganze Fülle und Tiefe seiner Empfindungen aufgeboten hat[1]). An Schillers Gedichten « Freigeisterei der Leidenschaft » und « Resignation », rühmt er ihre « schaudervolle Erhabenheit »[2]). An zwei epischen Dichtungen hebt er hervor, dass sie « durch sanfte und pathetische Empfindungen » anlokken[3]). Und tadelt er leise an der Geschichte im Schauspiele das « Heimliche Gericht » von Ferdinand Huber, dass sie mehr rühren würde, « wenn nicht überall das Bestreben sichtbar wäre, die Hauptpersonen als erhabene Menschen zu schildern »[4]), so liegt ihm auch hier wiederum die Wirkung auf das Gemüt am Herzen.

Im selben Schauspiele sieht Schlegel gerade durch den Umstand, dass der Dichter die Charaktere mit angedichteter Grösse zu heben versuche, die Natürlichkeit verletzt. Andere Personen des Schauspiels tadelt er, weil sie « ohne Wahrheit » seien.

Natürlichkeit und besonders Wahrheit sind denn auch Forderungen, die er allgemein für die dargestellten Stoffe aufstellt, gleichviel welcher Gattung das Kunstwerk angehört. Lobend erwähnt er deshalb den « unverkennbaren Charakter der Wahrheit » in all dem, was der Dichter des « Hohen Liedes » zum Lobe Adonidens gesagt hat[5]). Im « Faust » Goethes findet er die gesamte Fabel « mit der treuesten Wahrheit hingeworfen »[6]).

---

[1]) ZÖG. 1894. S. 587.

[2]) S. W. 10, 31.

[3]) S. W. 10, 26. Aus der Rezension über die beiden Dichtungen von Fr. August Müller (1767—1807): « Richard Löwenherz » und « Alfonso ».

[4]) S. W. 10, 40.

[5]) ZÖG. 1894. S. 605.

[6]) S. W. 10, 17. Weitere Beispiele finden sich in S. W. 7, 15; ZÖG. 1894. S. 609.

G.A. Bürger-Archiv

Dabei ist wesentlich, dass dem jungen Kritiker Wahrheit dasselbe bedeutet wie Bürger. Dieser bezeichnet sie als eine « formale und materiale Wahrscheinlichkeit, bezogen nicht auf das Erkenntnis-, sondern auf das Gefühlsvermögen »[1]). Damit will er sagen, dass die Darstellung eines Gegenstandes, einer Begebenheit oder eines Gedankens einzig mit der sinnlichen und imaginativen Anschauung, sowie mit dem gemeinen Menschenverstand harmonieren müsse. Im selben Sinne verwirft Schlegel eine Wahrheit, die « im dürren Buchstaben syllogistischer Formen » besteht. Er versteht unter Wahrheit die aus künstlerischer Begeisterung herausgeborene Wahrheit, die dunkel Verhältnisse zwischen den Dingen, welche unserer Erkenntnis noch nicht nahe gerückt seien, ahnen lasse[2]). Es handelt sich somit auch bei Schlegel um eine Wahrheit, die für das Gefühl, nicht aber für den nüchternen Verstand geschaffen ist. In diesem Sinne scheint ihm Schiller in den « Künstlern » gedichtet zu haben. Er sagt, in jenem Gedichte sei der Gegenstand nicht so geschildert, wie Schiller ihn etwa « aus historischen Faktis und philosophischen Raisonnements kennen konnte », sondern er habe ihn nach seiner Weise idealisiert. Genau so habe er das Bild dargestellt, wie sein indididuell organisierter Geist die schönen Künste geniessen und diese sein Leben beeinflussen mussten und genau wie sich sein Geist eine Vorstellung von ihrem Ursprung, ihrer Entwicklung und ihrer Wirkung auf das gesamte Menschengeschlecht gebildet habe.

Schlegel bekennt sich auch zu dem von Bürger in den Vorlesungen geäusserten Satz, den letzterer als Gemeingut der Aesthetik ausgibt; nämlich « dass etwas wahr und dennoch wissenschaftlich falsch und umgekehrt etwas wissenschaftlich wahr und ästhetisch falsch sein könne »[3]). Der Kritiker wendet diese ästhetische Einsicht auf das Verhältnis von der Historie und Dichtung. Das Werk Niklaus Vogts « Gustav Adolf, König in Schweden », gibt ihm dazu den Anlass, da er darin Geschichte und Dichtung unglücklich vermischt findet. Er urteilt deshalb, dass dadurch ein Zwitterding entstanden sei, das weder den Dichter noch den Geschichtsschreiber erfreue und fordert demgemäss, dass Geschichte und Dichtung reinlich geschieden werde. Diese Forderung begründet er, in formaler wie in inhaltlicher Hinsicht, ganz nach dem Muster Bürgers mit

---

[1]) Lehrbuch 1, 222.
[2]) S. W. 7, 4 f.
[3]) Lehrbuch 1, 223.

G.A. Bürger-Archiv

den Worten: « Denn was historisch wahr oder wahrscheinlich ist, bleibt oft ästhetisch unwahr und unwahrscheinlich, ja poetisch hässlich und so umgekehrt »[1]).

Wie Bürger verlangt Schlegel von einem Kunstwerk, dass es klar sei. Er wünscht zwar nicht die Helle und Durchsichtigkeit philosophischer Erörterungen. Aber dem Dichter, der dunkel Gefühltes und Erahntes darstelle, dürfe damit keineswegs erlaubt sein, mystisch und dunkel zu werden, sondern seine Ideen müssten « anschauliche Klarheit und anschaulichen Zusammenhang » haben[2]). Diesen kritischen Gesichtspunkt wendet er am augenfälligsten in der Rezension der « Künstler » an. Die beiden Verse « Nur durch das Morgentor des Schönen Dringst Du in der Erkenntnis Land », sagt er, enthalten eine kleine Verwirrung, die sich nicht ganz auflösen lasse. « Was heisst ein „Morgentor"? Ist es ein Tor, wodurch man von Osten her oder wodurch man am Morgen eingeht? Und warum eins von beiden hier? Wo ich nicht irre, soll es sagen, dass der Sinn für das Schöne im Menschen der Morgenröte gleicht und eine zukünftige Mittagshelle der Erkenntnis verheisst. Aber die Anspielung ist zu entfernt und dunkel »[3]) Das Lob, das Schlegel der 30. und 31. Strophe des « Hohen Liedes » spendet, indem er in ihnen alles im höchsten Grade « lebendig und bildlich darstellend »[4]) findet, dürfte jenen höhern Grad der Klarheit, den Bürger Lebhaftigkeit benennt, als ästhetischen Masstab erkennen lassen.

Wie angedeutet wurde, soll das vollkommene Kunstwerk den Geniesser ausser mit anschaulicher Klarheit zudem mit « anschaulichem Zusammenhang » befriedigen. Schlegel verlangt daher wie sein Lehrer, dass die Teile auf verständige, lückenlose Art und Weise miteinander verbunden seien. So tadelt er einige Verse der « Künstler », nachdem er in der Rezension gezeigt hat, wie sie gedanklich verknüpft sind. Er bemerkt nämlich, dass sie wohl Zusammenhang hätten, dass er aber zu mühsam aufgesucht werden müsse[5]). Dieser Gesichtspunkt des Zusammenhanges leitet den Kritiker auch bei der Beurteilung anderer Verse desselben Gedichtes[6]).

---

[1]) S. W. 10, 52.
[2]) S. W. 7, 7.
[3]) S. W. 7, 8. Weitere Beispiele siehe S. W. 7, 12. 13; ZÖG. 1894. S. 603.
[4]) ZÖG. 1894. S. 605.
[5]) S. W. 7, 11.
[6]) S. W. 7, 13.

G.A. Bürger-Archiv

Zu den bisher festgestellten Forderungen Schlegels an ein vollkommenes Kunstwerk gesellt sich weiterhin die des ästhetischen Reichtums. Das Urteil über den Roman « Leopoldine » von Friedrich Schulz lautet zunächst günstig. Denn Wilhelm Schlegel gesteht, dass der Dichter den einfachen Stoff ohne alle Dazwischenkunft von Episoden, « zu einem Reichtum kleiner Ereignisse, die grossenteils sehr lebhaft, anschaulich und mit einem beinahe homerisierenden Detail erzählt » seien[1]), verarbeitet habe. Aber alsogleich fügt er hinzu, dass der Dichter dem einen Fehler, der aus dem Mangel an Reichtum entspringe, nicht vollkommen entronnen sei: « « Doch hat bei aller angewandten Erfindungskraft hie und da Einförmigkeit, also Armut in dem anscheinenden Reichtum, nicht vermieden werden können. » Mit dem entgegengesetzten Fehler der Ueberladung scheint ihm in ganz geringem Masse der « Essai sur la nature champêtre » behaftet zu sein[2]).

Es entspricht dem Wesen der emotionalen Aesthetik, dass sie dem Reichtum, und besteht er auch noch so sehr aus den mannigfaltigsten Stimmungen, das Wort redet. Als Schüler Bürgers zeigt sich daher Schlegel, wenn er eine grosse Mannigfaltigkeit ästhetischer Wirkungen in einem Kunstwerk befürwortet. In der Rezension über das « Hohe Lied » finden sich Worte, welche diese Auffassung bekunden. Es heisst dort: « Ein Kunstwerk, das sich nur durch eine Eigenschaft vorzüglich auszeichnet, kann die Seele nach dieser einen Richtung hin stark bewegen; wenn aber der Künstler eine grosse Mannigfaltigkeit von Eigenschaften, die so heterogen sind, dass sie, noch einen Grad weiter getrieben, gar nicht mehr verträglich sein würden, zu einem schönen Ganzen innigst ineinander verschmelzt hat, so entsteht ein süsses Staunen über die vielen Regungen, die gemischt in der Seele aufsteigen und die geistvollste Wohllust gewähren ». Den damit umschriebenen hohen geistigen Genuss, fährt er darin fort, habe er bei dem « Hohen Liede » in einem Masse empfunden, wie bei wenig andern Gedichten. « Mir scheint darin die sorgfältigste Abrundung mit einer unverletzten Natur und Wahrheit; Fülle mit Gedrängtheit, Kühnheit mit Genauigkeit des Ausdrucks; Majestät mit Leichtigkeit; Stärke mit Zartheit; Erhabenheit mit Grazie auf eine bezaubernde Weise gepaart zu sein »[3]).

---

[1]) S. W. 10, 41.
[2]) S. W. 10, 47. Ebenso ZÖG. 1894. S. 605.
[3]) ZÖG. 1894. S. 611.

G.A. Bürger-Archiv

Allein wie Bürger betont er die Notwendigkeit, dass das Mannigfaltige zu etwas Ganzem vereinigt werde. Er fordert wie jener Einheit im Kunstwerk und macht diese Forderung zum Masstab, mit welchem er den Plan des Ganzen, die einzelnen Teile, ihre Bilder, Gleichnisse, die Züge eines Bildes, sowie die Sprache beurteilt. Nachdrücklich spricht er einmal in der Rezension über Schillers « Künstler » von der im Kunstwerk nötigen Einheit der einzelnen Züge, die nur dem Ganzen zu dienen hätten, da sie nur dann gut seien. Im Geiste dieser ästhetischen Anschauung fällte er seine Urteile. Der Dichter der « Künstler » vergehe sich einzig in den Versen « Freut euch der ehrenvollen Stufe » usw. gegen die poetische Einheit, da er das schon in der drittnächsten Zeile sich wiederholende Wort « Stufe » bereits in veränderter Bedeutung verwende. Das erstemal werde von der Stufe gesprochen, auf welche die Künstler gestellt seien, und im zweiten Falle seien sie die Stufe selbst[1]). Trotzdem aber im selben Gedichte an einer Stelle auf engstem Raum eine Reihe verschiedenartigster Züge zu einem Bilde vereinigt sind, findet er hier die Einheit nicht verletzt. Er beobachtet, dass alle Züge einem einzigen Zwecke dienen, d. h. in diesem Falle, mit der Natur des darzustellenden Gegenstandes harmonieren: « Die meisten Züge, die „Glorie von Orionen, der Sonnentron, die Feuerkrone", drehen sich um die Idee eines allblendenden Glanzes. Die gehäufte Fülle dieser Züge wäre anderswo ein Fehler, hier ist sie analog dem geschilderten Gegenstande: durch sie wird das Bild selbst blendend »[2]). Die Einheit im Plane sieht er z. B. in Schulzens Roman « Leopoldine » beobachtet[3]).

Zahlreicher sind die Urteile, die sich auf den Begriff des Kostüms stützen. Darunter verstanden Bürger und Schlegel das Charakteristische aller Lebensäusserungen eines bestimmten Volkes. Vermochte nun der Dichter nicht innerhalb des gewählten Kostüms zu bleiben, so verging er sich an der Einheit des Kunstwerks, da diese verlangt, dass alle einzelnen Teile einen harmonischen Eindruck hervorrufen. So entdeckt der Rezensent in dem heroischen Gedicht « The Athenaid », dass darin grösstenteils Liebe geschildert werde und zwar « edel, zärtlich und oft pathetisch », aber — das ist entscheidend — « durchaus nicht im griechischen, noch viel weniger im orientalischen Ko-

[1]) S. W. 7, 11.
[2]) S. W. 7, 9. Weitere Beispiele siehe ZÖG. 1894. S. 593. 605.
[3]) S. W. 10, 41.

G.A. Bürger-Archiv

stüm ». Auch findet er, dass in dieser Dichtung dem Einfluss der Weiber auf die öffentlichen Staatsgeschäfte zu viel Wichtigkeit beigemessen werde, als ihm zur Zeit der wirklichen Handlung zukommen konnte[1]). Er rügt damit den Einbruch der Denkart eines neuen Europäers in den Geist des Werks, das doch griechisch sein sollte.

Wenn Schlegel weiterhin fordert, dass die Sprache im Kunstwerk dem gewählten Zeitalter angepasst sein möge, so lehnt er sich ebenfalls ganz an den Unterricht seines Lehrers an. Denn Bürger stellt der Dichtkunst dieselbe Aufgabe. Selbst die Sprache soll sich dem Gesetz der Einheit anpassen und den Geist und Ton, den der Stoff an und für sich bietet, zu wahren suchen. Der Rezensent bemerkt daher an der Sprache des « Heimlichen Gerichts », dass sie zuweilen zu sehr aus dem Jahrzehnt des Verfassers entlehnt sei, « um nicht zwischen den Sitten der alten Ritter und ihren Reden einen merklichen Kontrast zu verursachen »[2]). In Ifflands « Friedrich von Oesterreich » sagt er, werde man zuweilen ganz in die Zeiten versetzt, in denen die Handlung geschehen sei; dann stosse man häufig wieder auf ganz frische Blüten unseres Jahrzehnts[3]).

Diese Urteile zeigen, in welchem Sinne Schlegel den Begriff Einheit im Kunstwerk verstand. Auf jeden Fall kam der Kritiker nicht über den Standpunkt seines Lehrers hinaus. Ueberall bekundet sich seine Einheit als eine mehr oder weniger starke Zielstrebigkeit aller Teile nach einem bestimmten ästhetischen Zwecke. Der Künstler möchte mit seinem Werke eine grosse Gesamtwirkung auf das Gemüt erzielen. Alles im Kunstwerk Plan, Handlung, Episoden, Bilder, Gleichnisse, Charaktere und Sprache sollen dazu beitragen diese Hauptwirkung hervorzubringen. Die mannigfaltigen und verschiedenartigen Teile erfahren deshalb durch den Künstler eine Verarbeitung im gewollten Sinne. Sie werden wie die verschiedenen Räder einer Uhr zu einem zweckvollen Ganzen untereinander verbunden. Aber ein einzelner Bestandteil kann für sich nichts Ganzes sein. Nur ihre Verbindung gibt eine Einheit.

Bürger und Schlegel fassen dieses Verständnis der einzelnen Teile im Kunstwerk, wie die zeitgenössischen Aesthetiker, nicht im dynamisch-pantheistischen Sinne auf. Sie sehen weniger eine unsichtbar wirkende innere Form-

---

[1]) S. W. 10, 20. Ferner S. W. 10, 39.
[2]) S. W. 10, 32.
[3]) S. W. 10, 49.

G.A. Bürger-Archiv

kraft wie in einem Organismus die kleinsten Teile beseelen und dadurch zu einem unteilbaren Ganzen machen. Ihnen erscheint die Einheit wie bei einem Mechanismus in mehr rationalem Sinne als Verbindung der einzelnen Teile durch eine Zweckidee zu einem wirksamen ästhetischen Ganzen.

b. Fragen der äussern Form.

Wie Bürger denkt sich Schlegel die äussere Form durch die seelische Natur des darzustellenden Gegenstandes oder des Dichters selbst bestimmt. Er verlangt deshalb zwischen der äussern Form und der Natur des Dargestellten oder Darstellenden eines Kunstwerks ein harmonisches Verhältnis. Nur in diesem Sinne spricht er von der Beseeltheit zum Beispiel eines Bildes, des Ausdrucks oder der gesamten Diktion. Beispiele mögen diese Anschauung dartun.

An den Versbau eines Gedichtes stellt Schlegel die Forderung des Wohlklangs und zwar in doppelter Beziehung. Erstens soll der Vers an und für sich wohlklingend sein und zweitens soll er mit dem Gegenstande oder dem Gemüt des Dichters übereinstimmen. Diese letztere Art des Wohlklanges beurteilt Schlegel am eingehendsten in den Rezensionen über das « Hohe Lied » und die « Künstler ». In ihnen legt er Zeugnis dafür ab, welch treffliche Schule er bei Bürger im Lernbaren der Poesie genossen und wie geschickt er dessen Lehren zu verwerten wusste. Zur Strophe des « Hohen Liedes » äusserte er, dass sie aus lauter Versen von gleicher Länge zusammengesetzt sei, weil in dem Gedichte kein « stürmischer Taumel » herrsche, der mit dem plötzlichen Steigen und Fallen der Empfindung auch ein plötzliches Steigen und Fallen der Rhythmen erfordre, sondern dass sie sich wie die Seele auf den sanften und gleichförmigern Wellen eines anhaltenden Entzückens wiege. Mit eben solchem Vorbedacht sei zu diesem Verse der vierfüssige Trochäe gewählt worden. Denn der Gang des fünffüssigen Trochäen wäre in unserer Sprache für das Gedicht zu elegisch, der des vierfüssigen Jamben zu rasch und fröhlich gewesen. Der dreifüssige Jambe aber hätte zu viel Tändelndes und der fünffüssige nicht Grazie genug gehabt[1]).

Es scheint, als weihte uns Schlegel in Unterhaltungen ein, welche Bürger mit ihm über das Versmass des Gedichtes geführt hatte. Darauf macht sich der Rezensent

[1]) ZÖG 1894. S. 591.

G.A. Bürger-Archiv

überhaupt zum Verteidiger gegen alle diejenigen, die einwenden würden, dass bei dem so verschiedenartigen Gedanken- und Bilderstoff des Gedichts die sich immer wiederholende Bewegung des Versmasses nicht passend sei. Der Strophenbau, sagt er, bezeichne nur die allgemeine Seelenstimmung, welche die Grundlage des ganzen Gedichts bilde und überall durchschimmere. Die einzelnen Empfindungen aber vermöge der Dichter für den Ausdruck « durch die Stellung der längeren und kürzeren Pausen, durch die verschiedenen Wortfüsse, besonders aber durch die Mischung der Töne und die Wahl der Reime » hinlänglich zu modifizieren[1]). Dass es bei ihm auf eine harmonische Uebereinstimmung zwischen innerer und äusserer Form ankommt, bezeugen vor allem die Schlussätze der Künstlerrezension: « Die Diktion ist völlig harmonisch mit dem Gegenstande. Ueberall weht der milde Hauch jenes Kunstgefühls, das der Sänger preist, und zaubert dem Gedanken gemässigte sanfte Formen an »[2]).

Die Wichtigkeit, die Bürger der Korrektheit der äussern Form beimass, übertrug sich auch auf seinen Schüler. Schlegel rühmt gleich in seiner ersten Rezension die tiefen Kenntnisse seines Lehrers in der Sprache und sein unermüdliches Streben nach Korrektheit[3]). Die Rezension des « Hohen Liedes » nennt ihn einen « Meister in der Sprache und Versifikation »[4]). Dieser Kunstgeschicklichkeit strebte der junge Schlegel in seiner eigenen Produktion nach. Mit staunenswerter Leichtigkeit näherte er sich in hohem Grade seinem Vorbild, wobei ihn namentlich die frühern Versübungen und das angeborene Talent der Nachbildung begünstigten. Damit erwarb er sich zugleich selbst erprobte Grundsätze für seine Kritik. Er unterliess denn nie als Rezensent die äussere Form zu beurteilen. Wie sein poetisches Schaffen offenbart daher auch seine Kritik einen bedeutenden Zug seines Wesens: Neigung und Sinn für das äusserlich Formale in der Poesie.

Den Bürgerschen Masstab der formalen Korrektheit verwendet Schlegel z. B. im Urteil über die Gedichte Schillers « An die Freude », « Freigeisterei der Leidenschaft » und « Resignation », wenn er bemerkt, dass ihre Schönheit hie und da durch « kleine Inkorrektheiten und

---

[1]) ZÖG 1894. S. 591 f.
[2]) S. W. 7, 23.
[3]) ZÖG 1894. S. 586.
[4]) ZÖG 1894. S. 597.

G.A. Bürger-Archiv

Dunkelheiten » befleckt sei[1]). « Korrekt » nennt er die Diktion in den Gedichten von Schatz[1]). Ja selbst Shakespeare beurteilt er vom gleichen Gesichtspunkt aus. Der « Sturm » sei eines der fehlerfreiesten Stücke des Dichters; mit dieser Korrektheit verbinde sich eine Menge hervorstechender Schönheiten[3]). Seinem scharfen Blick entging es nicht, wenn sich in das Kunstwerk eine sprachliche Härte oder eine grammatische Unrichtigkeit eingeschlichen hatte. Er rügt deshalb in den « Künstlern » den Vers « Der Schönheit Gürtel umgebunden », weil dies eine für unsere Sprache zu harte Partizipialkonstruktion sei[4]). Das « stimmt voran » in dem ohnehin « abgerissen und befremdend » getadelten Verse « Des Mäoniden Harfe stimmt voran » scheint ihm grammatisch nicht ganz richtig zu sein; denn, frägt er den Dichter, « sollte „stimmen" intransitiv gebraucht werden können wie „tönen" und ähnliche Wörter? »[5])

Die erste kritische Arbeit Schlegels, welche die Gedichte Bürgers betraf, sowie der grosse Aufsatz über das « Hohe Lied », waren besonders geeignet, für die metrischen Grundsätze Bürgers die nötige Anerkennung zu erobern. Denn gerade an den Gedichten seines Lehrers konnte der Kritiker die vielen formalen Schönheiten aufzeigen und die « zahlreichen noch unwissenden Kunstrichter » belehren, wie tief die Metrik in das innerste Wesen der Dichtkunst eingreift. Er verweilte deshalb auch bei der Betrachtung des « Hohen Liedes », so weit es ihm der Raum gestattete, bei dem Versbau. Wie Bürger nimmt er gleich die Verteidigung des Silbenmasses auf. « So seltsame Vorstellungen von der Poesie », wie sie ihm zum Teil bei den Stürmern und Drängern begegnen mochten, forderten ihn zur Widerlegung heraus. Er konnte nicht zulassen, dass man das Silbenmass nur für einen zufälligen Zierat halte. Er wollte alle die Ungläubigen begreifen lehren, wie der Dichter in seiner Begeisterung, den jene für eine Art von Eingebung zu halten geneigt seien, trotz dem Silben messen und Töne gegeneinander abwägen könne. Mit einem Bilde aus der Malerei stützt er seine

---

[1]) S. W. 10, 31.
[2]) S. W. 10, 24.
[3]) S. W. 10, 51. Weitere Beispiele siehe S. W. 10, 40; ZÖG. 1894. S. 611.
[4]) S. W. 7, 10.
[5]) S. W. 7, 14. Weitere Beispiele siehe S. W. 10, 23; ZÖG. 1894. S. 594.

G.A. Bürger-Archiv

Auffassung: auch der Maler müsse bei jedem Pinselstriche genau überlegen, welche Farbenmischung er zu wählen habe. Zudem macht er geltend, dass dem Gedichte nicht ein beliebiges Silbenmass wie ein fremdes Kleid umgehängt werde, sondern dass dem Dichter der Gegenstand und dessen Behandlung in der Seele zugleich dunkel vorschweben. Diesem Gedanken gibt er dann die bündige Formulierung: « Gegenstand und Behandlung fliessen in seiner Seele in eins zusammen »[1]).

Von Bürger übernahm er auch die Ansicht, dass ein allgemeines Einverständnis aller Gelehrten über Prosodie und Akzentuation nie zustande kommen werde, weil sich die prosodischen Begriffe bei einem jeden nach dem Ton, nach der eigentümlichen Musik seiner Sprache anders gestalten[2]). Jede Sprache habe daher ihre eigene Metrik. So lehrte Herder und von ihm ist Bürger beeinflusst. Die enge Zusammenarbeit Schlegels mit seinem Lehrer, namentlich bei Uebersetzungen, wobei letzterer sicher auf diese Verhältnisse hingewiesen hat, macht wahrscheinlich, dass Schlegel vor allem und zuerst durch Bürger mit dieser Lehre Herders vertraut geworden ist. Erst nachträglich wird er aus der ursprünglichen Quelle geschöpft haben.

Wenn dann Schlegel in der Rezension des « Hohen Liedes » weiterhin über das Silbenmass im allgemeinen aussagt, dass es einer doppelten Schönheit empfänglich sei, « einer absoluten, die in dem Wohlklingenden und dem Ohre an sich Gefälligen » bestehe und in « einer relativen oder des Ausdrucks »[3]), so trägt er genau die Lehre Bürgers vor. Die « absolute » Schönheit des Silbenmasses entspricht derjenigen im « Lehrbuch der Aesthetik », die sich auf den Wohlklang an und für sich gründet. Die « relative » Schönheit oder die « des Ausdrucks », welche schon durch die Bezeichnung auf eine Beziehung zwischen zwei Begriffen hindeutet, deckt sich mit der von Bürger unterschiedenen zweiten Schönheit, die aus der Uebereinstimmung mit dem Inhalte des Kunstwerks hervorgeht. Diese zweite Art wird von Bürger in Anlehnung an andere Kunsttheoretiker auch « ausdrückende und malende Harmonie genannt »[4]).

---

[1]) ZÖG. 1894. S. 590.
[2]) S. W. 10, 50.
[3]) ZÖG 1894. S. 591.
[4]) Lehrbuch 2, 70.

G.A. Bürger-Archiv

Beide Begriffe gebraucht Schlegel in seiner Kritik als Masstäbe. Es ist schon gezeigt worden, wie er verlangt, dass im Kunstwerk äussere Form und Gegenstand harmonieren. In Analysen, wie in den Rezensionen über das « Hohe Lied » und die « Künstler » findet man ebenfalls die « absolute Schönheit » einzelner Verse beurteilt. Gleich die erste Strophe des Bürgerschen Gedichtes veranlasst den Rezensenten, die « ausdrucksvolle Mischung der Vokale in der siebenten, achten und neunten Zeile » hervorzuheben: « Die beiden erstern enthalten eine Menge tief und dumpf klingender Vokale. In dem neunten Verse hingegen steigen sie von der Tiefe bis zur Höhe des A in dem Reimworte empor, bestimmen die Deklamationen auf eine musikalische Weise, und gewähren ihr eine sehr angenehme Hilfe »[1]).

Ebenso eifrig tritt der Rezensent des « Hohen Liedes » für die Anerkennung des Reimes ein. Auch hier führt er den Kampf für die Sache Bürgers. Er wendet sich gegen jene Kunstrichter, die entweder etwas harthörig oder von Vorurteilen eingenommen sind und den Reim « nur für einen eitlen Kitzel der Ohren halten »[2]). Zwar kann er das Wesen und den Wert des Reimes noch nicht erklären; doch zeugen einige Urteile von seinem Sinn für schöne Reime und von seinen Kenntnissen im mechanischen Teil der Reimkunst. Er macht darauf aufmerksam, dass es keineswegs gleichgültig sei, wie man reime. Und indem er sich auf die Verständigen beruft, lobt er, « dass, wenn überhaupt in den Reimen viel » liege, « der Verfasser des Hohen Liedes ganz besonders viel hineingelegt, und in Rücksicht auf den Klang, die Neuheit und mannigfaltige Abwechslung derselben in diesem Gedichte alles geleistet habe, was in unserer Sprache zu leisten möglich » sei[3]). Klang — oder wie Schlegels Lehrer sich ausdrückte: « Sonorität » — Neuheit und mannigfaltige Abwechslung sind auch die wesentlichen Punkte, in welche Bürger den Wohlklang des Reimes setzte. Die eingehende Analyse in den Rezensionen versäumt denn auch nicht besondere Reimschönheiten hervorzuheben[4]).

---

[1]) ZÖG 1894. S. 592; weiter S. 595; S. W. 7, 9.
[2]) ZÖG 1894. S. 590.
[3]) ZÖG 1894. S. 590 f.
[4]) ZÖG 1894. S. 597; ferner auch S. 606; S. W. 7, 23. 10, 24.

G.A. Bürger-Archiv

B. Das Volkspoesieideal.

Wie der Aufklärungsästhetik Bürgers folgt Schlegel seinen Ideen über Volkspoesie. Allerdings sind dafür nur spärliche Belege ausfindig zu machen.

Schlegel übernimmt von Bürger den Gedanken, dass die Poesie Kunst für das Volk sei. Demgemäss fordert er Darstellung volksmässiger Stoffe in populärem Ton. Allerdings in einem wichtigen Punkte gibt er uns keinen Aufschluss: er sagt nirgends, wie er den Begriff Volk, dem sein Lehrer mehrmals verschiedene Bedeutung beilegte, auffasst. Er weiss einzig, dass das gegenwärtige ein aufgeklärtes Volk ist, bei dem die Zaubergewalt des Wortes Vaterland verloren ging. An Stelle des Patriotismus sei in seiner Zeit ein allgemeineres aber eben daher auch kälteres Interesse für die Menschheit getreten. Und vorausnehmend, was Schiller in seiner Rezension über Bürgers Gedichte ausführte, war es ihm wahrscheinlich, dass die Zeiten, « wo ein Dichter durch Darstellung grosser Begebenheiten der Vorzeit, der Aufbewahrer der Volkssagen, der Lehrer und Liebling seiner Nation werden konnte », vielleicht für immer dahin seien[1]).

Zwei Stellen seiner ersten Rezension, welche die Gedichte Bürgers von 1789 bespricht, zeigen neben der Einwirkung der Aufklärungsästhetik die Beeinflussung des Kritikers durch das Bürgersche Volkspoesieideal. Er bemerkt erstens, dass das « Blümchen Wunderhold » « besonders originell und wert » sei « im Munde und Herzen des Volkes zu leben »[2]). Dann birgt auch das Urteil über die Sprache der Gedichte ein Zeugnis seiner Stellungnahme. Trotz den Schönheiten, die sie enthalte, könne er ihr einen leisen Tadel nicht ersparen. Denn der Dichter vergesse zuweilen, da er doch den « aus der lebendigsten Mundsprache aufgegriffenen Ausdruck selbst für den besten » halte, dass er die grössere Energie « einer vielleicht nur im Kopfe manches Sprachforschers existierenden Regel » aufopfere[3]).

Allein diese beiden Belege können nicht als vollgültige Beweise gelten. Denn Schlegel übernimmt kurzerhand Sätze aus der Vorrede zu den Gedichten, um

---

[1]) S. W. 10, 18.
[2]) ZÖG 1894. S. 587.
[3]) ZÖG 1894. S. 586.

G.A. Bürger-Archiv

sie zu Masstäben seiner Kritik zu erheben. Damit ist aber nicht gesagt, dass er die nämlichen Forderungen überhaupt als Kritiker stellt. Beweiskräftiger sind daher zwei Urteile über Werke anderer Autoren.

Das einemal tritt der Einfluss Bürgers in der Kritik des englischen Epos « The Athenaid » hervor. Er kann es nämlich nicht von dem Fluche frei sprechen, der auf allen heroischen Gedichten seiner Zeit zu ruhen scheine, nämlich dass es « vom Volke hinweg » zum grübelnden Kunstrichter verbannt sei[1]). Den Mangel an Popularität rechnet er daher mehr der Zeit als dem Dichter an. Das andere Mal versucht er in der Rezension von Langbeins Gedichten[2]) eine Definition der Romanze zu geben. Seine Forderung an diese poetische Gattung lautet, es müsse « eine lyrische Erzählung im Volkston » sein. Im ersten Teil dieser Forderung lehnt sich Schlegel noch an das « Lehrbuch der Aesthetik » an. Bürger macht darin geltend, dass die Romanze, deren Inhalt doch in einer poetischen Handlung bestehe, lyrisch sei und zwar nicht nur in der äussern Form, d. h. durch die Gestalt des Silbenmasses, sondern auch ihrem innern Charakter nach[3]). Genau denselben Masstab gebraucht Schlegel zur Beurteilung der Erzählungen Langbeins, die ihm gar nicht in die Gattung der Romanze zu gehören scheinen. Wohl seien sie der äussern Form nach lyrisch, aber nicht dem Gang und der innern Beschaffenheit der Darstellung nach, welches doch das Haupterfordernis sei. Den Zusatz « im Volkston », den Schlegel seiner Definition beigibt, fügt er selbständig hinzu.

Das Volkspoesieideal Bürgers muss somit in ihm Wurzel gefasst und dann bei der Bildung der Definition mitgewirkt haben; denn nirgends findet sich bei Bürger ein ähnlicher Ausspruch, der sich auf diese poetische Gattung beziehen würde. Als einen bedeutenden Fehler rügt Schlegel an Langbeins Gedichten daher auch den Mangel des « populären Tons ». Der Rezensent hätte gerne seiner Definition der Romanze noch die weitere Bestimmung « von nationalem Inhalt » hinzugesetzt, wenn er nicht gefürchtet hätte, ohne genaue Erörterungen missverstanden zu werden.

Noch in einer andern Beziehung folgt Schlegel seinem Lehrer. Bürgers Volkspoesieideal sprosst auf dem Boden

---

[1]) S. W. 10, 19.
[2]) S. W. 10, 24.
[3]) Lehrbuch 2, 261.

G.A. Bürger-Archiv

des Sturms und Drangs. Mit Herder begrüsste er freudig die Befreiung von dem lähmenden Regelnzwange. Er stürzte aber nicht in das andere Extrem und leugnete schlechthin alles ästhetisch Gesetzmässige. Davor behütete ihn die starke Verwurzelung in der Aufklärung. Den gleichen Sachverhalt kann man bei Schlegel feststellen. Nur bis zu einem gewissen Grade räumt er dem Sturm und Drang Platz in seinen Ansichten ein. Er stellt den Reiseschriftsteller Thümmel, der in seinen Werken so bescheiden und zurückhaltend auftritt, als ob ihm das « Blümchen Wunderhold » zuteil geworden wäre, den Stürmern und Drängern gegenüber. Nach so viel schreienden Ansprüchen auf Originalität, die zu seiner Zeit Sitte geworden seien, und « die den fein fühlenden Leser mehr beleidigen, als unverfälschte Alltäglichkeit in der Form des Vortrags », sagt er, fühle er sich sehr wohl bei einem Schriftsteller und Dichter, « der nicht scheinen will, sondern sich gibt, wie er ist; der die Eigentümlichkeiten seines Kopfes, seiner Phantasie und seines Herzens darstellt, mit einer Unbefangenheit und einem Unbewusstsein, als wäre nur von einem ganz gewöhnlichen Menschen die Rede »[1]).

Keineswegs kann er das Vorgehen anderer billigen, welche die ästhetischen Gesetze missachten oder sie gar grundsätzlich verwerfen. Mit Härte trifft er einen Aufsatz in Kretschmanns sämtlichen Werken, weil der Verfasser darin « die Nützlichkeit ästhetischer Regeln schlechthin » leugne[2]). Die kühne Verkündigung, dass das Genie sich selbst Regel genug sei[3]), nimmt er nicht ohne Widerspruch auf. Selbst Schiller muss eine Belehrung, welche sich aus dieser Anschauung heraus einstellte, anhören. Denn manche Verse der beiden Gedichte « Freigeisterei der Leidenschaft » und « Resignation » veranlassen den Rezensenten zu bemerken, der « Mann von Genie » möge dessen eingedenk sein, dass Kraft auch unwillkürlich oft schade und zerstöre und dass es ihn deshalb behutsam machen sollte, dies willkürlich zu tun[4]).

Damit ist die Herkunft der wesentlichen ästhetischen Ansichten Schlegels festgestellt. Sie gehen alle auf Bürger zurück, gleichviel ob sie weltanschaulich der Aufklärung angehören oder ob sie mit dem Geiste des Sturms und

---

[1]) S. W. 10, 53.
[2]) S. W. 10, 22.
[3]) Kretschmann, K. Fr.: Sämmtliche Werke 5, 338 f.
[4]) S. W. 10, 31.

G.A. Bürger-Archiv

Drangs zusammenstimmen. Unverändert hat sie Schlegel übernommen. Allein mit dieser blossen Feststellung des Tatbestandes ist noch wenig Einsicht in das innere Wesen Schlegels gewonnen. Dies kann erst aus dem Versuche hervorgehen, den innern Grund des Einflusses aufzuspüren.

3. Art der Einwirkung Bürgers.

Dieser Grund liegt nicht all zu tief. Wenn es für den jungen Schlegel, der nach Göttingen an die Universität zog, eine Frage gab, nach deren Lösung er ungeduldig verlangte, so war es die, wie man schöne und gute Gedichte anfertige. Der gewandte Verseschmied, den schmeichelhaftes Lob seiner Nächsten anspornte, wollte den Dichterlorbeer erringen. Mit seinem Streben nach Kunst hatte sich aber zugleich das naheliegende Streben nach Kunsttheorie und Philologie verbündet. Jene lockte ihn, um Regeln für seine eigene dichterische Produktion zu gewinnen; diese sollte ihm mit den grossen Schätzen der alten klassischen Dichtung und der neueren Literaturen vertraut machen. Als Rezensent verlangte er dann erst recht den gesamten Komplex ästhetischer Probleme kennen zu lernen, um daraus Masstäbe für seine Kritik zu gewinnen.

Die Lösungen, die Schlegel von seinem Lehrer dargeboten wurden, nahm er ohne Kritik an. Nirgends lässt sich ein Ansatz zu selbständiger Auffassung beobachten, die er gegen oder neben Bürger zu behaupten versucht hätte. Er hat alle Anschauungen Bürgers sehr äusserlich aufgenommen. Immerhin war er durch seinen Vater auf diese Gedankenwelt vorbereitet; nur die Ideen über Volkspoesie mochten ihm neu erscheinen. Aber ein inneres Verhältnis gewann er auch zu diesen nicht. So trat Bürger nicht wie ein lichter Strahl in die Gedankenwelt Schlegels ein, der unerwartet einen bisher dunkeln Weg taghell erleuchtet, sondern wie ein ruhiges Licht, in dessen Bann er ein Stück Weges wanderte. An Stelle eines tiefen Bildungserlebnisses trat rein äusserliche Aufnahme von Wissen.

In der Art, wie es dem Schüler gelang in die Gedankenkreise Bürgers einzudringen, sie in ihrer weltanschaulichen Gespaltenheit zu erfassen und sich dann selbst anzueignen, offenbart sich eine Hingabe an Fremdes. Der

G.A. Bürger-Archiv

bedeutendste Wesenszug Schlegels, der zwar erst später auffallend stark hervortritt, erscheint daher bereits in diesen kritischen Anfängen. Er besteht in einer vollen geistigen Biegsamkeit. Nur diese ermöglichte ihm die ästhetischen Anschauungen Bürgers unverändert aufzunehmen. Sie befähigte ihn allgemein, sich jeglichem fremden Denken und Fühlen anzuschmiegen. Für den Kritiker bedeutete dies nicht wenig, weil er damit imstande war, sich in den Gegenstand seiner Kritik einzufühlen. Wie ein lauterer Spiegel fängt Schlegel alles Geistigfremde auf und vermag es wiederum unverwischt zurückzuwerfen. In seiner geistigen Entwicklung, in welcher sich poetische, philosophisch-ästhetische und persönliche Einflüsse ablösen, durchläuft er mehrere Literaturepochen. Aufklärung und Sturm und Drang beherrschten ihn während seiner Göttinger Jahre. Als er in Jena weilte, war er Vertreter der klassischen Aesthetik und endlich in Berlin verkündete er romantische Theorien.

Doch so einfach sehen diese Verhältnisse genauer betrachtet nicht aus. In Tat und Wahrheit gehört jenen Kunstrichtungen, wornach die einzelnen Lebensabschnitte Schlegels benannt werden können, nur der Grundstock der jeweiligen ästhetischen Anschauungen an. Ein mehr oder weniger grosser Rest von Kunstansichten hat davon verschiedene weltanschauliche Grundlagen. So vertritt der Kritiker Schlegel zu gleicher Zeit wesentlich Verschiedenartiges, doch nie über denselben Gegenstand. Sein klarer Verstand verhinderte eine wahllose Aufnahme des Widerspruchvollsten und Ungeordnetsten, wozu ihn eine schrankenlose geistige Biegsamkeit hätte führen können.

Eine so umfassende Abhängigkeit, wie wir sie in bezug auf Bürger festgestellt haben, bürgt nicht für Dauerhaftigkeit. Nur äusserlich erworbene Kenntnisse haften nicht mit der Zähigkeit, welche der durch innere Auseinandersetzung angeeigneten Erkenntnis zukommt. So darf es nicht wunder nehmen, wenn Schlegel bald von Bürger abrückt. Davor hätte ihn wahrscheinlich selbst fortdauernder Umgang mit dem Dichter nicht bewahrt. In den Rezensionen lassen sich denn auch leise Anzeichen wahrnehmen, welche darauf hindeuten, dass er nicht immer bei Bürgers Aesthetik stehen bleiben wird.

Solche Anzeichen enthält die Rezension über Schillers « Künstler ». Diese kritische Arbeit urteilt zwar noch als Ganzes nach Bürgerschen Gesichtspunkten. Allein in zwei

G.A. Bürger-Archiv

Dingen bekundet Schlegel eine abweichende Denkweise. Einmal betont er den individuellen Charakter der Dichtung, die sich daher nicht so ohne weiteres unter einen Gattungsbegriff einreihen lasse. Er hält es nicht der Mühe wert darüber zu zanken, welcher Klassenname ihr zukomme, da ein solcher wenig von dem individuellen Wesen einer Dichtung ausdrücke[1]). So kann er auch die « Künstler » nicht schlechthin ein didaktisches Gedicht nennen, weil sie sich von den gewöhnlichen Werken dieser Art unterscheiden.

Um dies zu verdeutlichen, stellt er drei verschiedene Klassen von Lehrgedichten auf. Ausführlich bespricht er darauf die dritte Klasse, zu welcher er das zu beurteilende Gedicht zählt. Wie Bürger unternimmt er die Einteilung auf Grund ihres Stoffes und ihrer Form. Namentlich der eine Umstand wurde entscheidend, wie weit der Stoff selbst schon poetisch sei. Die Klassifikation führt ihn — und darin liegt der zweite Fall der Abrückung von seinem Lehrer — nicht zu den Arten, welche Bürger beim Lehrgedicht aufstellt. Zur ersten und untersten Klasse zählt er Gedichte, die einen vollkommen prosaischen Stoff einzig in poetische Gestalt einkleiden. Ihnen zieht er jedoch die Lehrgedichte vor, in welchen wichtige, weitumfassende Lehren dargestellt werden, etwa philosophische Wahrheiten, die der ganzen Menschheit wert sind. Die Grösse des Geganstandes, sagt er, verleihe dieser Art Lehrgedichte den Vorteil, dass die Poesie des Stils nicht bloss als gesuchter Zierat erscheine; denn es sei natürlich, dass ein Mann Wahrheiten, die seinem Herzen nahe seien, mit Feuer, Nachdruck und Hoheit ausführe[2]). Die dritte Klasse endlich erblickt Schlegel in Gedichten, welche Wahrheiten mit ursprünglicher, der Erkenntnis voraneilender Begeisterung vortragen. Der Stoff selbst sei hier poetisch und die äussere Form habe dann nicht mehr den Charakter rein « willkürlicher Auszierung », sondern sei im Stoff innerlich bedingt, ein « notwendiges Werkzeug der Ideen-Mitteilung »[3]). Also Bürgers Einteilung[4]) in philosophische Lehrgedichte, die in spekulative und moralische zerfallen, und in szientifische oder artistische, liess er unbeachtet.

---

[1]) S. W. 7, 3.
[2]) S. W. 7, 4.
[3]) S. W. 7, 5.
[4]) Lehrbuch 2, 76.

G.A. Bürger-Archiv

Diese Einteilung der Lehrgedichte bewegt sich noch innerhalb der Aesthetik der Aufklärung. Dagegen die Betonung des Individuellen im Kunstwerk, wie es eben festgestellt worden ist und wie es auch andernorts in den Rezensionen nachgewiesen werden kann, bedeutet einen Schritt nach der neuen Kunstrichtung hin. Man wich von der Aufklärung ab, indem man nicht mehr vom Dichter verlangte, dass er in erster Linie den allgemein gültigen Kunstregeln nachkomme, sondern weit grössern Wert auf jene dichterischen Werke legte, in welchen die angeborene Eigentümlichkeit ihres genialen Schöpfers hervortritt.

Schlegel verrät solche Gedanken in seiner Rezension über die « Künstler », wenn er bemerkt: « Mich däucht, dasjenige Gedicht, in welches die Individualität des Dichters am meisten verwebt ist, sei, wenn das Uebrige gleich ist, immer das bessere »[1]). Er weiss ferner Gœthe Dank, weil er in der neuen Ausgabe seiner Gedichte manche Nachlässigkeit in der Sprache und im Silbenmass nicht verändert hat. « Denn wenn man einmal die Talente eines Schriftstellers schätzen und bewundern gelernt hat », lautet seine Erklärung, « so gewinnt man die Individualität seines Charakters lieb und freut sich, sie selbst dem Kleinsten, das von ihm kommt, aufgeprägt zu sehen. Diese Individualität aber erfordert durchaus alles Feuer, alle Liebe der ersten Ausführung; gar leicht geht bei dem spätern Ausbessern etwas davon verloren »[2]). Am ausgeprägtesten kommt aber seine Anschauung über das Verhältnis von Werk und Dichterindividualität in der Charakteristik des « Faust » zum Ausdruck. Schlegel beobachtet, wie sich Gœthe in dieser Dichtung kein anderes Gesetz gemacht zu haben scheine, als « dem freiesten Gange seines Geistes zu folgen »[3]). Und schliesslich zeugt auch das Gedicht « An einen Kunstrichter », welches seinen Ursprung der Rezension Schillers über Bürgers Gedichte verdankt, für jene ästhetische Ansicht. Wer sich Dichter fühle, heisst es darin, solle nichts hemmen, was in ihm woge und lodere. Er möge es darstellen, und wenn er auch « ausser Bahn und Spur » wandeln müsste. « Natur ist eins und alles . . . » « Wer tiefes, eigenes Leben in sich trägt, Der atm' es aus . . . »[4]).

---

[1]) S. W. 7, 5.
[2]) S. W. 10, 3 f.
[3]) S. W. 10, 17.
[4]) S. W. 1, 8 f.

G.A. Bürger-Archiv

Damit war Schlegel über die Anschauung seines Lehrers hinausgeeilt. Denn Bürger konnte der dichterischen Individualität und ihrer Auswirkung im Kunstwerk nicht solches Gewicht beilegen. Er bekundete wohl die Einsicht, dass sich in den Kunstwerken gewisse Eigenheiten des Dichters ausdrücken. Er wusste, dass sie mit der übrigen Individualität eng verbunden sind. Aber ihm schienen sie den einzelnen Gedichten keineswegs einen höhern Wert zu verleihen, weil sie ihren Eigentümer nicht durchwegs gut kleiden[1]). Verrät Bürger in diesem Punkte mehr noch den Aufklärer, der die Kunstwerke möglichst unabhängig von ihrem Urheber beurteilt, so kündigt sich bei seinem Schüler mit der stärkern Beachtung des Individuellen doch bereits etwas Neues an.

Diese Achtsamkeit auf das Individuelle in poetischen Werken hängt enge mit Schlegels geistiger Biegsamkeit zusammen. Beide sind Wesenszüge eines Menschen, dessen Denken und Fühlen mehr historisch-psychologisch als philosophisch-spekulativ gerichtet ist. Eine solche innere Wesensart weist Schlegel, wie noch zu zeigen sein wird, tatsächlich auf.

Die Anzeichen für die allmähliche Loslösung von Bürger sind umso sichtbarer, als sie sich nicht nur beim Kritiker, sondern auch beim Uebersetzer beobachten lassen.

In den leitenden Grundsätzen wie in den poetischen Uebertragungen stimmen Lehrer und Schüler zunächst wiederum vollkommen überein. Vor allem die Masstäbe, welche Schlegel in den Rezensionen zur Beurteilung von Uebersetzungen verwendete, passen sich den Forderungen Bürgers an. Bürger verlangt, dass der Geist, der eigentümliche Ton des Originals gewahrt werde. Nach ihm soll die Uebersetzung treu sein. Jeder wirkliche und scheinbare Flecken, jede Härte und Rauhigkeit soll an eben dem Orte und mit eben soviel Licht erscheinen, als er in dem Original in die Augen fällt[2]). Er umschreibt die Aufgabe des Uebersetzers mit folgenden Worten: « Wenn der Uebersetzer keinen Zug, keinen Gedanken seines Originals hat schwinden lassen, wenn er jedem eine echt deutsche anständige Hülle gegeben, so dass er eben den Eindruck auf

---

[1]) Reinhard 7, 25.
[2]) Reinhard 3, 17.

G.A. Bürger-Archiv

den deutschen Leser, wie der griechische auf den echten Griechen macht, so hat er seine Pflicht erfüllt »[1]).

Nach diesem Grundsatze, der Herder entnommen ist, urteilt auch Schlegel in seinen Rezensionen. Er wünscht in der Uebersetzung der « Phönizierinnen » des Euripides, welche im achten Heft der « Thalia » erschien, mehr Kürze, um dadurch den « Charakter des Originals » besser getroffen zu finden[2]). Weiterhin macht Schlegel den Grundsatz geltend, dass die Uebersetzung treu sei. Er fordert aber nicht jene « ängstliche Treue, die sich an die Worte fesselt »[3]) und damit unvermeidlich Steifheit hervorbringe[4]). Er erlaubt deshalb dem Uebersetzer, eine dunkle oder zweideutige Stelle mit dem bequemsten Sinn wiederzugeben. Oder er nimmt es dem Uebersetzer nicht übel, wenn er auch manches Beiwort weggelassen und manche Wendung gemildert hat, da sie doch für seine Zeit zu viel tragischen Pomp gehabt hätte[5]). Dieser Standpunkt entlehnte Schlegel bei seinem Lehrer, der ebenfalls keineswegs jene äusserste Treue empfiehlt, welche wörtlich nach dem gemeinen Lexikon übersetzt. Vielmehr verlangt er, dass der Uebersetzer den Ausdrücken im Original das wahre Gewicht und den wahren Gehalt in der Sprache zu geben versuche, in welcher er zu übersetzen gedenkt[6]). Auch Bürger hält es für keinen Fehler, wenn z. B. eine adjektivische Redensart umschrieben oder das, was in der Originalsprache in Rücksicht auf die deutsche umschrieben war, kürzer gefasst wurde. Hauptsache bleibt ihm einzig dabei der Grundsatz Herders, dass die Natur der Sprache gewahrt wird, in welche man übersetzt[7]).

Auch in der Praxis der Uebersetzungskunst machte sich der Einfluss Bürgers geltend. Aber — und nun zeigt sich die Parallele mit dem Rezensenten — auch darin kündigen sich Anzeichen einer Fortbildung Schlegels an, dass sich manchmal ein « richtiges Gefühl für das Wahre » zeigt[8]).

---

[1]) Reinhard 3, 30.
[2]) S. W. 10, 33.
[3]) S. W. 10, 32.
[4]) S. W. 10, 33.
[5]) S. W. 10, 33.
[6]) Reinhard 3, 18.
[7]) Reinhard 3, 30.
[8]) Diese Beobachtung machte Michael Bernays. Vgl. seine Schrift: Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. Leipzig 1872. S. 52—77.

G.A. Bürger-Archiv

Wo es ihn leitete, übersetzte Schlegel richtiger, als wo er der Manier seines Lehrers folgte, der durch seine Vorliebe für überkräftige Farben und durch seinen strengen, nach höchst möglicher formeller Korrektheit strebenden Sinn, dem Original meist zuviel tat. Schlegel gelang es zum Beispiel in hohem Grade die weichen, zarten Schönheiten Shakespeares, wie sie in der Wald- und Elfenpoesie erscheinen, zu treffen. Nur wenig hatte er später bei der neuen Bearbeitung, nachdem er auf eine höhere Stufe der Uebersetzungskunst gelangt war, an solchen Versen zu ändern.

Die Abkehr von Bürgers Anschauungen geschah dann allerdings nicht mit einem Male. Wohl überrascht die nächste grössere kritische Arbeit, weil sie so vollkommen in anderem Geiste verfasst war. Aber Bürger wirkte daneben fort und verlor nur allmählich an Einfluss. In zwei Dingen jedoch behauptete er sich für immer; denn erstens bekundete Schlegel auf allen spätern Lebensstufen seine tiefe Ueberzeugung von der Bedeutsamkeit des Silbenmasses, überhaupt des Formalen und räumte zweitens, gerade aus dieser Ueberzeugung heraus, dem Lehrgedichte stets Rechte als poetische Gattung ein. Diese vereinzelte nachhaltige Wirkung ist in der Verstandesseite seines Wesens begründet, welche die entsprechenden Lehren Bürgers tiefer fasste als alle übrigen. Wenn er die meisten als blosses Wissen übernahm, so verwurzeln sich jene in seinem Innern.

4. Beurteilung der Dichter.

In der Art, wie sich Schlegel zu den deutschen Dichtern vergangener und gegenwärtiger Zeit als Kritiker stellte, spiegelt sich sein ästhetischer Standpunkt. Neu ist nur ein schwacher Einfluss seines Gesellschaftskreises, der sich in der Kritik Goethes bemerklich macht.

A. Die Dichter des ältern Geschlechts und Bürger.

Man begreift, wenn Schlegel als Schüler Bürgers einen Vertreter der Anakreontik wie Götz, einen « unnachahmlichen Meister »[1]) in kleinen Gedichten nennt und ihn zusammen mit Gleim, Gerstenberg, Jacobi und Gotter « vor-

[1]) S. W. 10, 23.

G.A. Bürger-Archiv

treffliche Vorgänger» seiner Zeitgenossen heisst. Nicht wenig spricht auch der Umstand für seine Verehrung der ältern Literaturgrössen, dass er so oft Wieland zum Vergleiche herbeizieht. Einmal erwähnt er dessen freies jambisches Silbenmass, das sich bei Geschichten boccazischer Intriguen vorzüglicher bewähre als das lyrische[1]). Ein anderes Mal lobt er den Verfasser des « Richard Löwenherz » damit, dass er ihm in vorzüglichem Masse einige von den Anlagen zuschreibt, die nötig seien, « um mit Glück auf einer Bahn zu gehen, wo man Wieland zum Vorgänger habe »[2]). Aber auch im Urteil über Schriftsteller wie Friedrich Schulz, Iffland, Thümmel und Fr. August Müller machen sich dieselben Kunstanschauungen geltend.

Von all diesen Dichtern stand ihm Bürger, sein Lehrer und Freund, am nächsten. Dessen poetische Werke ehrte er als Muster. Aber trotz dem hohen Lobe, das er ihnen zuteilte, scheute er sich nicht, hier eine grammatische Unrichtigkeit, dort einen die Harmonie oder das Bild störenden Misston, an einem andern Orte ein unpassendes Gleichnis oder schleppende und ungewöhnliche Ausdrücke zu tadeln. Doch seine Kritik war nicht verletzend; denn er mass Bürgers Gedichte an seinen eigenen ästhetischen Anschauungen. Sein Lehrer wusste daher die Einwände sehr wohl zu würdigen. Wo Schlegel an einzelnen Versen im « Hohen Liede » etwas auszusetzen hatte, versäumte er nicht, neuerdings am Gedichte zu feilen.

B. Gœthe und Schiller.

Die Dichtungen Gœthes und Schillers beurteilte Schlegel vom nämlichen ästhetischen Standpunkt aus. Doch enthalten die kritischen Arbeiten über diese beiden Dichter vorzugsweise jene Anzeichen, die ein Abrücken von Bürgers Aesthetik anzeigen. Ausser der Schätzung des Individuellen gab Schlegel, der ein paar Jahre später wie kein zweiter seiner Zeit den Gehalt der Poesie Gœthes zu vermitteln vermochte, auch schon ein Beispiel dafür, dass er die poetischen Werke Gœthes zum Teil tiefer und verständnisvoller auffasste als die Grosszahl der damaligen Kunstrichter oder des damaligen Publikums.

---

[1]) S. W. 10, 25.

[2]) S. W. 10, 26. Weitere Hinweise auf Wieland finden sich S. W. 10, 27. 44.

G.A. Bürger-Archiv

Die Darstellung des Verhältnisses von Bürger zu Gœthe und dessen poetischen Werken lässt zunächst erkennen, wie stark Schlegel in der Kritik dieses Dichters seinem Lerer verpflichtet war.

Bürgers brieflicher Verkehr mit Gœthe war damals, als Schlegel in Göttingen weilte, schon seit einigen Jahren eingeschlummert. Die Ursache lag zum grossen Teil in Bürger selbst. Denn trotzdem er öfter den ganzen Homer zu übersetzen versprochen hatte und aus Weimar dazu ermuntert und finanziell unterstützt worden war, kamen davon nur kleinere Bruchstücke zustande. Doch obschon sich Bürger deshalb Gœthes Unwillen zugezogen hatte, bekannte er in seinem letzten Briefe an Gœthe vom 18. August 1781: « Ich habe in Ihrem Briefe noch immer den vortrefflichen Mann gefunden, den ich zu verehren und zu lieben nie aufhören werde »[1]). Achtung und Liebe werden auch die Grundtöne gewesen sein, welche den Worten Bürgers über Gœthe im Gespräche mit Schlegel eigen waren. Die Dichtungen des Stürmers und Drängers fanden bei Bürger lauten Beifall. In welch hohe Begeisterung er geriet, als der « Götz von Berlichingen » erschien, bezeugt allein schon die Benennung Gœthes als « deutscher Shakespeare »[2]). Wiederum griff er zum Vergleich mit dem grossen Engländer in seiner unermesslichen Freude über den « Werther ». Doch schon im Oktober 1777 entdeckte er an dem Gedichte « Seefahrt », das im Museum von Boie erschienen war, noch Gœthes Geist, « wiewohl leider! mit Zeichen der Erschlaffung ». Der Seufzer drang aus seiner Brust: « Wär' er doch noch der alte Doktor Wolfgang Gœthe zu Frankfurt am Main! »[3])

Sicherlich hat der Dichter der « Leonore » Gœthe nur verstanden, so lange dieser Stürmer und Dränger war. Er spürte in jenen Dichtungen das mit seinem Innern nah Verwandte. Die Frage, ob Bürger auch dem spätern Gœthe mit gleicher Begeisterung sein Herz entgegentrug, auch wenn er ihn weiterhin liebte und verehrte, darf verneint werden. Denn jenes hohe Ideal

---

[1]) Strodtmann 3, 58.

[2]) So in einem Briefe an Boie vom 8. Juli 1773: « Boie! Boie! Der Ritter mit der eisernen Hand, welch ein Stück! Ich weiss mich vor Enthusiasmus kaum zu fassen. Womit soll ich dem Verfasser mein Entzücken entdecken? Den kann man doch noch den deutschen Shakespeare nennen, wenn man einen so nennen will. » Strodtmann 1, 129.

[3]) Strodtmann 2, 162. — Bürger an Boie, 11. Oktober 1777.

G.A. Bürger-Archiv

griechischer Kunst, das Schiller in der Rezension über Bürgers Gedichte vertrat und das Gœthe seit der italienischen Reise erstrebte, lag ihm völlig ferne.

Schlegel, der schnell in die Kunstanschauungen seines Lehrers hineingewachsen war, hat sich auch bald mit der eben dargestellten Einstellung Bürgers zu Gœthe vertraut gemacht. Seine hohe Verehrung bedingte deshalb in den Rezensionen einen gehobenen Ton. Zwar werden die poetischen Werke Gœthes ebenfalls mit den gewohnten Massstäben beurteilt. Schlegel prüft das Poetische im Stoffe und in der Form. Sein Augenmerk richtet sich auf die Wahrheit und Natürlichkeit, auf den Plan und die Anlage des Stoffes, auf die einzelnen Schönheiten, auf die Korrektheit der äussern Form und auf die Diktion. Aber überall schimmert das Bestreben des Kritikers durch, der Indivdualität des grossen Genies mehr charakterisierend als streng richtend näher zu treten.

Charakterisierend streift Schlegel kurz die poetischen Beiträge des achten Bandes der « Schriften » von Gœthe. Er hebt die glücklichen Bereicherungen, Erweiterungen und Veränderungen hervor und richtet sein Augenmerk stark auf die äussere Gestalt. In Umschreibungen drückt er den Gedanken aus, dass eben der Geist, welcher den grössern Werken Gœthes die Unsterblichkeit zusichere, auch in den kleineren Gedichten lebendig vorhanden sei. Und an dem Fragment die « Geheimnisse » preist er die « herrlichen Stanzen ». Liebe und Achtung drücken die Worte des Kritikers aus. Sie lassen aber nicht ein einfühlendes Erfassen der Dichtwerke erkennen. Auch sein Urteil über den « Tasso » zeugt nicht von tieferem Eindringen in den poetischen Gehalt der Dichtung. Mehr als die Hälfte der Rezension nimmt eine allgemeine Bemerkung über die Wahl des Gegenstandes und über das Verhältnis der Dichtung zur historischen Vorlage ein. Am Stücke selbst rühmt der Rezensent nur ganz allgemein die Einfachheit des Plans, die « Schönheiten des Details », die « einschmeichelnde Anmut einzelner Stellen », die « Feinheit und Eleganz des Dialogs » und die leichte, natürliche Art, mit welcher der Knoten geknüpft werde. Den handelnden Personen im Schauspiel vermag er aber nicht volle Teilnahme zu spenden. Weil sich ihm der Sinn der Dichtung nicht ganz erschloss, musste ihn auch der Schluss unbefriedigt lassen. Dagegen erkannte er, dass das Schauspiel nicht für die Bühne bestimmt sei. Im grossen und ganzen ist es wiederum der an Bürgers Aesthetik gebildete

G.A. Bürger-Archiv

Rezensent. Schlegel erscheint in dieser Rezension nicht ausgesprochen als Verehrer der Poesie Gœthes.

Etwas anders verhält es sich mit der Rezension über den « Faust ». Schlegel steht zwar auch darin unverkennbar auf Bürgers ästhetischem Grund. Ebenso macht sich weiterhin Bürgers verehrende Haltung zu Gœthe bemerkbar. Jedoch in zwei Punkten führt die Rezension des « Faust »[1]) über die Einstellung seines Lehrers hinaus. Im ersten Falle handelt es sich um die starke Beachtung des Individuellen im Kunstwerk. Wie Schlegel bereits in der Rezension über die Gedichte im achten Bande der « Schriften » Gœthes, im Bewusstsein, dass er einen grossen Dichter vor sich habe, die Individualität dieses poetischen Charakters hochschätzte, so erkannte er die wichtige Rolle, welche ihr auch in diesem Schauspiele zugeteilt war. Anlage und Behandlung des « Faust » tragen ihm den Stempel einer ausgesprochenen Individualität an sich, da sie sich weder mit irgend einem Stücke Gœthes noch mit einem eines andern dramatischen Dichters vergleichen lassen. Die Einzigartigkeit springt ihm vor allem deshalb in die Augen, weil sich Gœthe darin dem Wirken seiner Natur überliess. Schlegel findet so im Kunstwerk keinen Hauptton, keine Manier, keine allgemeine Norm, nach der sich der einzelne Gedanke fügen und umbilden musste. Dieses ungehemmte Wirken genialer Kräfte erklärt ihm daher die « plötzlichen Uebergänge von populärer Einfalt zu philosophischem Tiefsinn, von geheimnisvollen magischen Orakeln zu Sprüchen des gemeinen Menschenverstandes, vom Erhabenen zum Burlesken », erklärt ihm aber auch den mannigfaltigen Wechsel des Versmasses. Und die Liebe zu dieser dichterischen Individualität stimmt ihn milde gegen die kleinen formellen Vergehen im Versbau, die auch Bürger, der sonst peinlich auf Korrektheit achtete, bei einem wahrhaft grossen Dichter zu übergehen gewohnt war.

Zweitens dringt Schlegel, völlig unabhängig von irgend welcher Beeinflussung durch Bürger, in den Gehalt der Dichtung ein. Er kam dabei allerdings nicht über ein Ahnen des wahrhaft Grossen und Erhabenen hinaus. Er fühlte nur den « tiefen », « umfassenden » Sinn und äusserte dazu, dass er noch zu « wenig entwickelt » sei, um leicht übersehen werden zu können. Worin derselbe besteht, lässt er unausgesprochen. Wie ein leichter Hauch glaubt man ihn in der Charakteristik Fausts erkennen zu können. Die Gestalt der Volkssage findet Schlegel zu einem Ueber-

[1]) S. W. 10, 16.

G.A. Bürger-Archiv

menschen erhöht und erweitert, dessen Verstand und dessen « ungestümes Herz » die menschlichen Grenzen übersteigen. Wissenschaft und sittlich gemässigter Genuss seien ihm zu enge. So dränge er bald über die Grenzen der Sterblichkeit hinaus und gebe sich bald dem Teufel weiblicher Sinnlichkeit preis. Aus der Natur des Faust leitet Schlegel dann psychologisch sein Schicksal ab. Unbefriedigt von dem bisherigen Leben, das in endlosem Forschen verlief, reisse sich Faust endlich los und verwerfe alle Wissenschaft als totes Gerippe der Natur. Sein eiligstes Bemühen sei nun, die Natur selbst zu umfangen. Kühne Begeisterung hebe ihn in die Geisteswelt empor. Eine neue Jugend werde ihm gegeben. Aus ihr entwickle sich die Leidenschaft zu Gretchen.

Allein nirgends lässt sich in dieser Charakteristik eine Spur entdecken, die verriete, dass dem Kritiker die Bedeutung der einzelnen Erlebnisse Fausts in Bezug auf den Gehalt des Ganzen bewusst geworden wäre. Dafür zeugt namentlich der Versuch des Rezensenten das weitere Schicksal des Helden zu deuten. Den äussern Menschen sieht er den einmal betretenen Weg zum Verderben unvermeidlich weiter schreiten; für den innern Menschen scheinen ihm noch zwei Möglichkeiten zu bestehen, entweder mit grossen Anlagen menschlich zu fallen oder durch Mephistofeles selbst Teufel zu werden.

Dass Schlegel das Individuelle des « Faust » stark hervorhebt, geht sicherlich aus derselben Wurzel seines Wesens hervor, der auch seine geistige Biegsamkeit entstammt. Diese erklärt zum Teil das gefühlsmässig unbestimmte Eindringen in den Gehalt der Dichtung. Jedoch muss hier ausserdem noch ein Einfluss angenommen werden, der von Freunden, mit denen er öfter zusammentraf, ausging[1]).

Den Mittelpunkt des Freundeskreises, der hier in Frage kommt, bildete Caroline Böhmer. Bei ihr verkehrte eine Anzahl literarisch interessierter, junger Leute: Frdr. Ludw. Wilh. Meyer, Ferdinand Huber, Joh. Georg Forster und dessen Gattin Therese Heyne, Carolinens Jugendfreundin.

---

[1]) Zuerst erkannte Oskar Walzel die Bedeutung dieser gesellschaftlichen Verhältnisse. Er stellte sie im Vorwort zum 13. Bd. der Schriften der Gœthe-Gesellschaft. (Hrsg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel) S. IX—XX ausführlich dar. Die Bedeutung dieser Verhältnisse für die Kritik Gœthes durch Wilhelm Schlegel ist aber nicht so hoch einzuschätzen. Denn durch den gleichzeitigen starken Einfluss Bürgers ergibt sich ein anderes Resultat.

G.A. Bürger-Archiv

In ihrem Kreise war auch der Dichter der « Lenore » kein Unbekannter. Sein dichterisches Talent fand bei ihnen allen Anerkennung. Und zu ihrer Gesellschaft zählte schliesslich auch Bürgers Schüler, Wilhelm Schlegel. Dieser fühlte sich mächtig von dem geistreichen Wesen und der reizvollen Weiblichkeit Carolinens angezogen. Sein Verhältnis zu ihr nahm bald die Form schwärmerischer Verehrung an. Gedichte, in welche er seine Liebesgefühle bannte, legte er ihr huldigend zu Füssen. Als sie im Herbst 1789 nach Marburg gezogen war, schrieb er ihr öfters Briefe, in denen er stürmisch um ihre Liebe warb.

Für die Kritik, welche Gœthe durch Schlegel erfuhr, war nun von Bedeutung, dass in diesem engern Bildungskreise um Caroline der Poesie Gœthes tieferes Verständnis blühte. Allen voran war es Caroline, die mit der Tiefe ihres Wesens den innern Gehalt erfühlte. Dafür zeugen zahlreiche ihrer Briefe[1]); aber auch die Wirkung, welche sie mit ihrem kunstvollen Vortrag erzielte[2]). In Briefen und Aufsätzen Georg Forsters und in den Rezensionen Hubers wie Meyers[3]) lässt sich eine ähnlich hohe Verehrung, sowie ein tieferes Verständnis seiner Dichtungen erkennen. Ihnen allen war gemeinsam, dass sie nicht nur die Kunst des Stürmers und Drängers, sondern auch des herangereiften klassischen Dichters verständnisvoll erfassten.

Als erster dieser Göttinger Gœtheverehrer liess sich F. L. W. Meyer öffentlich vernehmen. 1787 und 1788 kündigte er in zwei Rezensionen die ersten fünf Bände der « Schriften » Gœthes an. Durch seine Abreise ins Ausland war er verhindert die noch folgenden drei Bände zu besprechen. An seiner Stelle tat dies Schlegel in der nämlichen Zeitschrift, den Göttinger Gelehrten Anzeigen.

Den « Faust, ein Fragment » besprach Schlegel Ende 1790, also bald nachdem der siebente Band der « Schriften » erschienen war. Caroline hatte aber Göttingen schon ein Jahr vorher mit Marburg vertauscht. Somit konnte seine

---

[1]) Siehe Caroline 1, 56. An Luise Gotter. Ende Oktober 1781. — 1, 61. An Julie von Studnitz 2. März 1782. — 1,75. An Luise Gotter 30. September 1783. — 1,87. An Luise Gotter und Wilhelmine Bertuch. 28. Mai 1784.

[2]) Vgl. S. W. 1, 10; Walzel S. 171 f. — 27. Februar 1794.

[3]) Die Briefe und Aufsätze Forsters finden sich in den « Sämmtlichen Schriften. Hrsg. von dessen Tochter und begleitet mit einer Charakteristik Forsters von G. G. Gervinus. 9 Bde. Leipzig 183. » —; die Rezensionen über die Werke Gœthes von Huber und Meyer sind in Braun abgedruckt.

G.A. Bürger-Archiv

Kritik des « Faust » nicht direkt von ihren mündlichen Aussagen beeinflusst sein. Und ihre Briefe an Schlegel dürften nur die knappsten Mitteilungen über Gœthes Werke enthalten haben, da vermutlich ihr Inhalt im wesentlichen auf seine Liebeswerbungen eingestellt war. So kann nur insofern von einem Einfluss auf Schlegels Gœthekritik gesprochen werden, als die verständnisvolle und einfühlende Stellung zur gesamten Poesie Gœthes bei diesen Freunden als Ganzes auf Schlegel einwirkte.

Dass Carolinens Einfluss in der Beurteilung Gœthes nicht allzu stark war, geht vor allem auch aus den Urteilen Schlegels über die Dichtungen Schillers hervor. Caroline, wie ihr späteres Verhalten vermuten lässt, war schon damals gegen Schiller kritisch gestimmt[1]). Ihre Freunde urteilten aber in diesem Falle nicht gleich wie sie. So war z. B. Georg Forster der Poesie Schillers und seinen ästhetischen Anschauungen durchaus zugetan[2]). Ebenso war Bürger für Schillers Muse eingenommen. Schlegel bezeugt, um wieviel mehr sich Bürger durch jene harte Rezension in der Allgemeinen Literaturzeitung gekränkt fühlte, da er « für den Dichter der Götter Griechenlands eine lebhafte Bewunderung gefasst hatte »[3]). Nicht unerheblich muss er auch den Dramatiker Schiller geschätzt haben. In den Vorlesungen, im Abschnitt über das dramatische Gedicht, liess er es sich nicht entgehen « ein paar kurze Szenen aus den Meisterstücken zweier der grössten tragischen Dichter der Neueren, Shakespeare und Schiller », mitzuteilen[4]). Man bedenke, dass Schiller damals den « Wallenstein » noch nicht geschrieben hatte.

---

[1]) Siehe Caroline 1, 115. An Lotte Michaelis. 15. Juni 1785. — 1, 225. An Meyer. 11. Juli 1791. — 1, 265. An Meyer. 12. August 1792.

[2]) So verteidigt er im « Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller über Schillers Götter Griechenlands » (1788) das Gedicht gegen den Angriff, welchen Friedr. Leop. Stolberg aus kirchlich-religiösem Gesichtspunkt heraus unternommen hatte mit den « Gedanken über Herrn Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands ». Diese erschienen 1788 im Deutschen Museum 2, S. 97—105 und sind abgedruckt in « Der Brüder Christian und Friedr. Leop. Grafen zu Stolberg Gesammelte Werke. Hamburg 1820—25. 10, 424 ff ». Das Fragment Forsters enthalten die « Deutschen Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 46/47. Ausgewählte kleinere Schriften von Georg Forster. Hrsg. von Alb. Leitzmann. Stuttgart 1894 ».

[3]) S. W. 8, 67. Anm.

[4]) Lehrbuch 2, 155.

G.A. Bürger-Archiv

Schlegel teilte mit Bürger die Bewunderung für die Poesie Schillers. Die beiden Rezensionen über die « Thalia » (I.—II. Heft), die nur sehr wenig über eine Inhaltsangabe hinausgehen, gewähren uns zwar wenig Einblick in seine Stellung. Er lobt die « kühne Hand » des Verfassers der drei Gedichte « An die Freude », « Freigeisterei der Leidenschaft » und « Resignation », sowie ihre « schaudervolle Erhabenheit » ; stellt aber in ihnen « kleine Inkorrektheiten und Dunkelheiten » fest[1]). Er rühmt die « tiefsinnigen Gedanken », die « oft mit überraschender Neuheit und Wärme » vorgetragen seien, in dem « Philosophischen Briefwechsel »[2]). Den « Verbrecher aus Infamie » bezeichnet er kurz als « eine wahre Geschichte, sehr merkwürdig und vortrefflich dargestellt »[3]). Er nennt aber nicht wie Bürger Shakespeare und Schiller im gleichen Atemzuge. Denn ihm scheint, dass schwerlich ein echter Bewunderer Shakespeares die Zusammenstellung « Hamlets » und der « Räuber » gelten lasse[4]). Als einen hervorstechenden Wesenszug der Schillerschen Werke überhaupt lobt er den in ihnen sich versteckenden Tiefsinn, « der dem Leser allen Genuss des Denkens » gebe, « ohne ihn die Anstrengung dabei ahnden zu lassen »[5]).

Aber die ganze Hingebung an den Gegenstand, deren er damals fähig war, offenbarte er in der Kritik der « Künstler ». Mit Wärme spricht der Kritiker von seinem Gegenstand. Er gab sich grosse Mühe in der Einleitung, die der Analyse des Gedichts vorangeht, den individuellen Charakter dieses Lehrgedichts herauszuarbeiten. Er spürte den Hauch der künstlerischen Begeisterung heraus, der dem stark philosophischen Lehrgedichte Leben gibt. Dass der Dichter den Ausdruck so tief als möglich aus seinem Innern zu schöpfen suchte, erweckte im Kritiker selbst ein helles Feuer der Begeisterung. Er sah den Weg, der die didaktische Dichtung, wenn sie ihn beschreiten würde, zu frischem Leben führte. So unterliess er nicht in einem besonderen Abschnitte die lehrende Poesie seiner Zeit zu ermahnen, mehr diese Richtung, welche das Gedicht die « Künstler » verfolge, einzuschlagen, da sie dadurch so unerschöpflich reich und neu sein könnte[6]).

---

[1]) S. W. 10, 31.
[2]) S. W. 10, 31.
[3]) S. W. 10, 31.
[4]) S. W. 10, 44.
[5]) S. W. 7, 16.
[6]) S. W. 7, 6.

G.A. Bürger-Archiv

Diese Wärme Schlegels für Schiller wurde demgemäss von seinem Lehrer erweckt und gestärkt. Ein Einfluss Carolinens fand nicht statt. Darnach lässt sich schliessen, dass die Einwirkung Carolinens auf das Urteil über Gœthe nicht allzu stark war. Die Kritik über die Werke der beiden Klassiker gründet sich daher in erster Linie auf die Kunstanschauungen Bürgers. Dann tritt einerseits die Betonung des Individuellen, das vorzüglich in seiner Natur begründet ist, hinzu; und anderseits kann in der Rezension des « Faust » noch eine schwache Einwirkung des Freundeskreises um Caroline festgestellt werden.

5. Aufgabe und Methode der Kritik.

Schlegel hat sich nirgends eingehend über die Aufgabe und Methode der Kritik geäussert. Das angewandte Verfahren unterrichtet einzig in dieser Frage. Und zwar zeigt sich nun, dass seine Auffassung und Methode der Kritik wie die kunsttheoretischen Grundlagen auf Bürger zurückgehen.

Die Aesthetik Bürgers war sich bewusst, dass die Kunst ohne die Mithilfe der Kunstrichter einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht habe und auch weiterhin erreichen könne. Aber sie leitete daraus nicht etwa die Ueberflüssigkeit der Kunstkritik ab, sondern sie verstand ihre Notwendigkeit und Fruchtbarkeit sehr wohl zu schätzen. Denn der Künstler, lehrte sie, dessen Genie sich schrankenlos auszuwirken strebe, dürfe gewisse Kunstregeln, welche einen höhern Grad der Vollkommenheit ermöglichen, nicht vernachlässigen. Indem daher der Kunstrichter diesen höhern Grad der Vollkommenheit im Auge behalte und von diesem Standpunkt aus das Dichtwerk beurteile, könne er der Ratgeber und Lehrer des Künstlers werden. So ist Bürger der Ueberzeugung, dass alles, was das Genie ohne Kritik für sich etwa Vollkommenes hervorbringe, zu den Erbsen gehöre, welche die blinde Taube finde[1]). Nicht dass die Kritik etwa Genies wecke, ist seine Meinung, wohl aber, dass sie das Genie den Weg zur grösseren Vollkommenheit leiten könne. Einem « gründlichen, zergliedernden Kunstrichter » seiner Homerübersetzung, wenn derselbe « statt der mit Recht gerügten Stellen wahre und of-

[1]) Reinhard 7, 222.

G.A. Bürger-Archiv

fenbare Verbesserungen vorschlagen » könne, verspricht er sogar « im Geiste zu umarmen, zu herzen und zu küssen »[1]). Nicht jedermann hielt er aber zur Kritik berufen. Wie bei der Aufklärungsästhetik im Künstler eine Reihe ihn auszeichnender Erkenntnisvermögen vorausgesetzt werden, so auch im Kritiker. Ja Kritiker und Künstler werden beinahe auf eine Stufe gestellt. Wenn Bürger zur Hervorbringung vollkommener ästhetischer Kunstwerke, wie früher gezeigt worden ist, 1) natürliche Anlagen, 2) Studium, 3) Uebung, 4) Begeisterung und 5) Besonnenheit fordert, so sagt er, seien « zur richtigen Empfindung und Beurteilung ästhetischer Kunstwerke » zum Teil eben diese Stücke, « wiewohl freilich in geringerm Grade » nötig[2]).

Bürgers Auffassung der Methode der Kritik kann aus seiner geistigen Haltung erschlossen werden. Die Wichtigkeit, welche er den Kunstregeln, überhaupt der Kunsttheorie beimass, wird in ihm das Ideal einer systematischen Methode geweckt haben. Bei einer solchen werden die Dichtwerke nach den Bestimmungen eines ästhetischen Systems, das allgemein gültig sein soll, geprüft. Der Kritiker vergleicht das wirklich Geleistete an dem, was gemäss der Theorie hätte geleistet werden sollen.

Diese Art über Kunstwerke zu urteilen war bei Schlegel vorwiegend vorhanden. Die ästhetischen Anschauungen, welche er bei seinem Lehrer kennen gelernt hatte, dienten ihm als Masstäbe. Sie legte er an die dichterischen Schöpfungen an, um ihren poetischen Wert zu bestimmen. Als Kritiker handhabte er also die systematische Methode.

Es ist für sie besonders charakteristisch, dass stets der reine Gattungsbegriff als Prüfstein eine Rolle spielt. Auch Schlegel orientiert sich am Begriff der poetischen Gattung, um darnach zu klassifizieren und zu richten. Ein Beispiel liefert die Rezension des Gedichts « The Athenaid ». Schlegel skizziert kurz den Inhalt dieses Nationalheldenepos und stellt fest, dass der Grundfaden des Gewebes aus Geschichte bestehe, welcher der Dichter zwar einige Gewalt habe antun müssen, und dass ferner überall Fiktionen eingeflochten seien. Ein Gedicht, heisst es dann weiter, mit solcher Beschaffenheit des Stoffes verdiene daher sehr wohl den « Titel einer eigentlichen Epopöe »[3]). Denn das Charakteristische dieser Gattung liege nicht, wie einige Kunstrichter

---

[1]) Reinhard 4, 13.
[2]) Lehrbuch 1, 112.
[3]) S. W. 10, 20.

G.A. Bürger-Archiv

glauben, in der in diesem Gedichte fehlenden Dazwischenkunft höherer Wesen. Homer habe die seinigen ja nicht erfunden, sondern aus der Sage geschöpft. Es bestehe doch insofern zwischen dem epischen und dem historischen Gedicht ein Unterschied, « als die Sage überhaupt im Wunderbaren reichhaltiger » sei, als die Geschichte. Die Einwirkung von Wesen, an die niemand glaube oder geglaubt habe, besonders von allegorischen Geschöpfen, gebe gar zu leicht einem Heldengedichte etwas Frostiges[1]).

Damit hat Schlegel die Ansicht seines Lehrers zum kritischen Masstab erhoben. Bürger unterschied in seinem « Lehrbuch der Aesthetik » innerhalb der Gattung der Epopöe auch das historische und das epische Gedicht[2]). Dieses zeichne sich gegenüber jenem einzig durch das Wunderbare aus, d. h. grossenteils durch die Teilnahme « höherer übernatürlicher Wesen an der Handlung ». Keineswegs schien ihm aber die Mitwirkung solcher höherer Wesen im epischen Gedichte immer notwendig, da die Beschaffenheit des Inhalts so gewählt sein könne, dass sie entbehrlich seien.

Die systematische Methode, welche nach festgesetzten Kunstforderungen urteilt, springt besonders dann in die Augen, wenn Schlegel die Rezension mit einer knappen Erörterung des betreffenden Gattungsbegriffs anhebt und davon sein Urteil abhängig macht. So beginnt die Rezension über « Le Caccie » von Cristof. Muzzani mit den Sätzen: « Unter allen Arten von Lehrgedichten, die nicht grosse, den Menschen unmittelbar interessierende Wahrheiten vortragen, ist keine vorzüglicher, als die, welche sich mit ländlichen Gegenständen beschäftigt und uns auf ländliche Szenen hinführt, die uns immer noch im Bilde reizen, wenn wir schon mit der sinnlichen Natur zu wenig vertraut sind, als dass jeder getroffene und nicht getroffene Zug des Gemäldes auffallen sollte. » Im nächsten Satze stellte er fest: « Das gegenwärtige Gedicht gehört zu dieser Klasse »[3]). Die Urteile, die dann über Stoff und Form gefällt werden, stützen sich auf den anfangs gegebenen Gattungsbegriff. So sagt er zum Beispiel von den Versi sciolti, in welchen die Schilderungen leicht dahinfliessen, dass sie « ganz für diese Gattung von Poesie gemacht zu sein scheinen. » In ähnlicher Weise leitet Schlegel die Rezension

[1]) S. W. 10, 20.
[2]) Lehrbuch 2, 190.
[3]) S. W. 10, 30.

G.A. Bürger-Archiv

über Hubers « Heimliches Gericht » ein, indem er zunächst den Begriff des « lehrenden Schauspiels » darlegt und darnach den Stoff von Hubers Trauerspiel charakterisiert. In den Rezensionen über Langbeins Gedichte sagt er selbst, welche Methode der Kritik er einzuschlagen gewohnt ist, wenn er zu den im vorliegenden Bande überschriebenen « Balladen und Romanzen » äussert: « Wäre die Theorie der Romanze schon hinlänglich ergründet, so würde es leichter sein, zu zeigen, warum ihnen jener Name streitig gemacht werden kann »[1]). Schlegel hilft sich dann in diesem Falle mit der schon früher erwähnten Definition der Romanze. An sie knüpfte er seine Kritik an. Noch an einer Reihe anderer Beispiele[2]), bei welchen der Gattungsbegriff sein Urteil bestimmt hat, könnte gezeigt werden, wie Schlegel mit bestimmten ästhetischen Anschauungen an die Kunstwerke herantritt. Das gleiche Ergebnis kann vor allem auch aus der Darstellung seines ästhetischen Standpunktes herausgelesen werden; denn jedes angeführte Urteil zeugt für eine Norm, nach welcher entschieden wurde.

In diesem methodischen Vorgehen Schlegels wirkte die geistige Haltung, wie sie die Aufklärung mit sich brachte. Aber das aufkeimende Verständnis und das Einfühlen in das Individuelle eines Kunstwerkes bedingte auch, da der Einfluss Bürgers nicht innerlich und deshalb nicht tief verankert war, ein verschiedenes methodisches Verhalten. In der Rezension über die « Künstler » lässt sich dies beobachten.

Die Einsicht, wie wenig von dem individuellen Charakter einer Dichtung erfasst werden kann, wenn man sie bloss auf ihre Zugehörigkeit zu einer Gattung untersucht, bekundet der Rezensent in den Sätzen: « Die Klassennamen, unter welche man Gedichte zu ordnen pflegt, drücken so wenig von dem individuellen Wesen derselben aus, dass es nicht der Mühe verlohnt, zu zanken, welcher von ihnen einem Gedichte zukomme. Indessen möchte ich die Künstler nicht gern schlechthin ein didaktisches Gedicht nennen, weil es sich von den gewöhnlichen Werken dieser Art in etwas, wo ich nicht irre zu seinem Vorteil, unterscheidet »[3]). Um dies letztere zeigen zu können, versuchte er doch noch eine Klassifikation. Wie schon früher

---

[1]) S. W. 10, 24.

[2]) Solche finden sich noch in S. W. 10, 23. 26. 40. 49; ZÖG 1894; S. 589. 600 f.

[3]) S. W. 7, 3 f.

G.A. Bürger-Archiv

erwähnt worden ist, unterscheidet er drei verschiedene Arten von Lehrgedichten. Zur dritten Klasse, die er ausführlich charakterisiert und die ihm von allen dreien am meisten poetischen Wert besitzt, zählt er Schillers Gedicht. Die Betonung des Individuellen äussert sich nun aber erstens darin, dass ihm die Bürgersche Einteilung der Lehrgedichte nicht dient und dass er deshalb eine geeignetere vornimmt. Die Darstellung der dritten Klasse erweckt durchweg den Eindruck, als stelle Schlegel für den einen vorliegenden Fall einen ebenso individuellen Gattungsbegriff auf. Zweitens ist der kritische Zweck, das Kunstwerk nach dem entworfenen Masstab zu prüfen, keineswegs mehr vorherrschend. Was zu dieser obersten Stufe des Lehrgedichts gesagt wird, scheint mehr deshalb dazustehen, um gerade das Eigenartige des Gedichts zu charakterisieren.

Auch in den Rezensionen über Goethes « Schriften » tritt die systematische Methode aus dem nämlichen Grunde etwas zurück. Die Schätzung der Eigenart eines Kunstwerks bedingte, dass sich der Kritiker weit unabhängiger von ästhetischen Normen einstellte. Der Gattungsbegriff spielte daher nur noch eine weniger wichtige Rolle. So geschah es auch mit allen andern ästhetischen Masstäben. Sie wurden zurückgestellt, je mehr der Kritiker nur charakterisierte und je mehr er sein Hauptgewicht auf das Erfassen des individuellen poetischen Gehaltes einer Dichtung legte.

Als Abschluss einer schnellen, aber trotzdem vollkommenen Wendung in der kritisch-methodischen Entwicklung Schlegels überrascht seine letzte Arbeit der Göttingerzeit.

II. Herders Einfluss.

6. Bekanntschaft mit Herder.

Gegen das Ende der Göttingerjahre, als Wilhelm Schlegel ganz mit Bürgers Anschauungs- und Denkart vertraut war und immer noch in stetem Umgange mit dem Dichter lebte, machte sich ein neuer Einfluss bei ihm geltend. Dieser ging nicht unmittelbar von einer Persönlichkeit seines Bekanntenkreises aus, sondern von den Schriften eines

G.A. Bürger-Archiv

berühmten Zeitgenossen. Schlegel studierte eingehend die Werke Herders. Der in ihnen wohnende Geist nahm ihn so sehr gefangen, dass er Bürger als Kritiker völlig untreu wurde. Dafür zeugt der Dante-Aufsatz. Ende 1790 und Anfang 1791 wurde er geschrieben, noch bevor Schlegel nach Amsterdam übersiedelte. Im dritten und zugleich letzten Hefte der « Akademie der schönen Redekünste », das im Frühling 1791 erschienen war, hatte ihm Bürger zusammen mit den ersten übersetzten Gesängen aus der « Hölle » einen Platz eingeräumt.

Der Aufsatz wuchs aus den Uebersetzungsversuchen heraus, die Schlegel an der « göttlichen Komödie » anstellte. Er sah ein, dass eine verbesserte Uebersetzung allein nicht genügen würde, den grossen Florentiner seinen Zeitgenossen näher zu bringen. Nur wenige kannten damals Dante und diese meist nur dem Namen nach. So schien es ihm notwendig, aufklärend und erklärend über den meist unverstandenen Dichter zu schreiben, um den Deutschen den Weg zu weisen, auf dem ihm allein beizukommen war. In der Art und Weise, wie er nun dabei an Dante herantrat, ihn darstellte und die Uebersetzung mit literarisch-erklärenden Noten versah, zeigt er sich gänzlich als Schüler Herders.

Schlegel wurde durch Bürger auf Herder hingewiesen. Zwar sprach sein Lehrer in den Vorlesungen über Aesthetik nur wenig von ihm. Aber in den Unterhaltungen zwischen Lehrer und Schüler über Volkspoesie und Uebersetzungskunst musste Bürger nachdrücklicher auf Herder verwiesen und ihn zum Studium empfohlen haben. Schlegel unterliess daher sicherlich nicht, sich mit Herders Lehren vertraut zu machen. Demnach darf vermutet werden, dass er schon damals die « Fragmente », die « Kritischen Wälder », die « Volkslieder », vielleicht auch die Schriften vom « Ursprung der Sprache » und « Vom Geist der Ebräischen Poesie » und die « Lieder der Liebe » gekannt hat. Im Deutschen Museum Boies, das durch Bürgers Vermittlung seine Analyse des « Hohen Liedes » aufgenommen hatte, las er sicherlich den Aufsatz « Von Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst ». Dass ihm der Shakespeare-Aufsatz in den Blättern « Von deutscher Art und Kunst » nicht fremd war, bekundet die Rezension über Gotters Gedichte, worin er äussert, Herder habe im Aufsatz über Shakespeare mit aller Strenge die Schwächen des französischen Theaters gerügt.[1]) Somit

[1]) S. W. 10, 44.

G.A. Bürger-Archiv

dürfte ihm auch der « Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker », der in denselben Blättern erschienen war, nicht entgangen sein. Aus einem Briefe Friedrich Schlegels an seinen Bruder vom 4. Juni 1791[1]) erfährt man, dass die « Plastik » eines von Wilhelms Lieblingsbüchern war. Und wenn Friedrich mehr als ein Jahr später seinem Bruder nach Holland berichtet, um seinem Wunsche, ihn stets auf dem laufenden zu erhalten, nachzukommen: « Der 4. Band Zerstreute Blätter enthält persische Sittensprüche, die mir gleichgültig waren, ... Herder wandelt diesmal oft oben im Aether; ... »[2]) so kann daraus geschlossen werden, dass die frühern drei Sammlungen, welche in den Jahren 1885, 86 und 87 herauskamen, von Wilhelm studiert worden sind. Die beiden geschichtsphilosophischen Werke « Auch eine Philosophie zur Geschichte der Menschheit » und die « Ideen », von denen das erstere schnell vergriffen war, liess der wissensdurstige Schlegel sicher nicht ungelesen. Somit dürfte er ziemlich alles gekannt haben, was Herder bis 1791 veröffentlicht hatte[3]).

Es ist möglich, dass der Einfluss Herders schon in jenen frühern Rezensionen einsetzte, worin Schlegel das Individuelle des Dichters betonte. Etwas Bestimmtes lässt sich allerdings nicht sagen.

7. Herder.

Der äussere Anstoss durch Bürger, selbst wenn man seinen Wissensdurst mitberücksichtigt, vermag die Vertrautheit Schlegels mit den Schriften Herders nicht zu erklären, und noch viel weniger den Einfluss, den sie auf ihn gewonnen. Die befriedigende Antwort gibt erst ein Blick auf die verwandte Wesensart Herders und Schlegels. Wie früher hervorgehoben wurde, deuten die geistige Biegsamkeit des jungen Kritikers, welche ihn befähigte, sich in fremden Geist einzudenken und einzufühlen, sowie die Schätzung des Individuellen eines Kunstwerks auf einen im Grunde historisch-psychologisch gerichteten Menschen. Schlegel musste sich daher zu einem Geiste hingezogen fühlen, der eine solche Wesensart in allen seinen Werken vollkommen ausgebildet offenbarte. Und indem er sich mit Herder vertraut machte, begann dessen Geist sogleich

---

[1]) Walzel S. 3.
[2]) Walzel S. 49 f. — 4. Juli 1792.
[3]) Vgl. auch Schmidt: Herder und Aug. Wilh. Schlegel S. 13 f.

G.A. Bürger-Archiv

auf ihn zu wirken. Durch den Eintritt Herders in die geistige Entwicklung Schlegels zersprang die von aufklärerischen Anschauungen gebildete Hülle, welche eine entfaltungsreife Knospe umschloss.

Welche Wesenszüge Herders wurden nun zunächst für Schlegel bedeutsam?

Die letzten Wurzeln der Dinge, die im Natürlichen und Geistigen treibende Kräfte, welche ewig sich fortbewegen, verehrte Herder als Offenbarungen Gottes. Begab er sich auf das Gebiet der Theologie, betätigte er sich in der Psychologie oder in der Kunsttheorie, versuchte er sich als Kritiker oder Literarhistoriker, immer betrachtete er das tatsächlich Existierende als etwas Gewordenes, untersuchte es auf seine Beschaffenheit, spürte nach dem ihm eigenen innern Gesetz, worin sich das göttliche Walten offenbart. So erfasste er alles Seiende als ein Werdendes, die ganze Welt als Geschichte. Dabei war er sich stets bewusst, dass das deutsche Wort Geschichte « nicht von schichten, und episch ordnen und pragmatisch durchweben, sondern von dem vielbedeutenden strengen Worte: geschehen »[1]) herkommt. Den Gedanken, das Seiende von einem höchsten Vernunftgrunde aus zu betrachten und abzuleiten, hatte er überwunden. Er betrachtete die Welt mit dem « Auge der Geschichte »[2]).

Historische Einstellung macht sich deshalb in allen seinen Schriften geltend. Es ist ihm nicht gleichgültig wann, wo und unter welchen besondern Voraussetzungen etwas Kunstvolles entstanden ist. Alle Verhältnisse müssen ihm dienen, um das Gewordene zu erklären. Er möchte jedes Volk und jede Zeit aus ihrem eignen Geiste heraus verstanden wissen. Von dem Erklärer der Griechen verlangt er daher, dass er « ihren Geist der Nation, der Zeit, des Landes und der Lebensart » kenne, « die Vorzüge ihrer Denkart erklären » könne, und dass wenn er sie anpreise oder vor ihr warne, « wie ein Monarch der Nationen, Land gegen Land, und wie ein politischer Schöpfer, Zeit gegen Zeit, in grosser gerechter Wage » zu wägen verstehe[3]). Allgemein verlangt er, man müsse sich in die Zeit zurückversetzen, mit ihr sympathisieren, wenn man ihre poetischen Früchte wahrhaft geniessen und verstehen wolle. Homer, Ossian und Shakespeare betrachtete er als Poeten ihrer Zeit, die nur für ihre Zeit gedichtet haben und aus ihr ver-

---

[1]) Suphan 3, 469.
[2]) Suphan 1, 152. Vgl. auch Haym: Herder 1, 194.
[3]) Suphan 2, 144.

G.A. Bürger-Archiv

standen werden können. Als erste und letzte Frage, um Shakespeares Dramen erfassen zu können, komme allein in Betracht: « Wie ist der Boden? Worauf ist er zubereitet? Was ist in ihn gesät? Was sollte er tragen können? [1]) Nur wie nach der damaligen « Geschichte, Tradition, Sitten, Religion, Geist der Zeit, des Volks, der Rührung, der Sprache » ein englisches Drama entstehen konnte, sei es geworden, eben ganz verschieden vom griechischen[2]). Er erinnert an das ewige Vergehen und Werden, an das Erscheinen stets neuer andersgearteter Gestalten: « Jede Pflanze der Natur muss verblühen; aber die verblühte Pflanze streut ihren Samen weiter und dadurch erneut sich die lebendige Schöpfung. Shakespeare war kein Sophokles, Milton kein Homer, Bolingbroke kein Perikles; sie waren aber das in ihrer Art und auf ihrer Stelle, was jene in der ihrigen waren »[3]).

In diese historische Denkweise hinein passen sich die Forderungen, welche er an den Kritiker stellt. Dieser möge so lange vor dem Urteil zittern, sagt er, als er nicht die Metamorphosen des menschlichen Geistes in sich selbst durchlebt habe, welche dem Dichter eigen waren. Er dürfe nicht urteilen, so lange er nicht mit den « Ebräern ein Ebräer, mit den Arabern ein Araber, mit den Skalden ein Skalde, mit den Barden ein Barde, wesentlich und durch eine Umwandlung » seiner selbst geworden sei, « um Moses und Hiob, und Ossian in ihrer Zeit und Natur zu fühlen »[4]). Der Kritiker muss sich daher in die Welt des Dichters und in dessen Gedankenkreis zurückversetzen, aus seinem Geiste heraus die Dichtungen verstehen und erklären. Es gilt « in den Sinn des Schriftstellers » einzudringen, beständig mit und an seiner Stelle zu denken, « Ideen in ihre Quellen zurückzulenken », statt nur Bücher den Geist zu beurteilen. Dadurch bewahrt sich der Kritiker davor, « bloss in die Welt hinein zu tadeln oder zu loben »[5]) und wie ein Despot über den Dichter zu richten. Das Wesen der Kritik, wie es Herder vorschwebt, und das sich in geraden Gegensatz zur systematischen Kritik setzt, spricht der kurze Satz aus: « Ein Erklärer ist mehr als ein Tadler »[6]). Im Geiste dieser kritischen Forderungen schrieb er den Shakespeare-Aufsatz. Ausdrücklich erklärt er, dass

---

[1]) Suphan 5, 217.
[2]) Suphan 1, 140.
[3]) Suphan 14, 149.
[4]) Suphan 3, 202.
[5]) Suphan 3, 295.
[6]) Suphan 3, 424.

G.A. Bürger-Archiv

es nicht seine Absicht war « den grossen englischen Dichter zu entschuldigen oder zu verleumden, über, für und wider ihn zu schreiben; wohl aber ihn « zu erklären, zu fühlen wie er ist »[1]).

Für Schlegel sind besonders drei Momente der historischen Methode Herders bedeutsam geworden: 1. Der Entwicklungsgedanke 2. die Schätzung des Individuellen und 3. das Verhältnis vom Leben zum Kunstwerk des Dichters.

Dass Herder überall in der Natur- und Geisteswelt eine Entwicklung wahrnahm, lag vollkommen im Wesen seiner Weltanschauung, welche das Seiende als Werdendes auffasste. Er kann unabhängig von Winckelmann diese Einsicht gewonnen haben. Sprache und Literatur, Kunst und Poesie sah er in stetig sich fortentwickelndem Wandel begriffen. Er sagt, jede Kunst und Wissenschaft teile das Schicksal einer Pflanze: « Sie keimt, trägt Knospen, blüht auf und verblüht »[2]). Daher misst er dem Ursprung einer Sache hohe Bedeutung bei. Denn mit ihm entgehe uns ein Teil ihrer Geschichte, die doch so viel in ihr erklären müsse. « Wie der Baum aus der Wurzel: so wachse Kunst, Sprache und Wissenschaft aus ihrem Ursprunge herauf. In dem Samenkorn liegt die Pflanze mit ihren Teilen; im Samentier das Geschöpf mit allen Gliedern: und in dem Ursprung eines Phänomens aller Schatz der Erläuterung, durch welche die Erklärung desselben genetisch wird »[3]).

Die ihm eigene historisch-genetische Betrachtungsweise lässt ihn aber auch auf die besondere Eigenart achten, welche jedes geschichtliche Werk des menschlichen Geistes aufweist. Er war von der Natur reichlich mit jener geistigen Biegsamkeit ausgestattet worden, mit welcher er dem Individuellsten nachzuspüren vermochte. Nirgends wie beim Menschen fiel ihm die Verschiedenheit so sehr auf. Deshalb nannte er den tiefsten Grund unsers Daseins individuell, sowohl in Empfindungen als Gedanken. Wie die Menschen verschieden seien, so seien es noch mehr die Familien und Völker, deren Denkart sich ganz nach ihrer Empfindungsart richte[4]). So bemerkt er, dass keine zwei Dichter je ein Silbenmass gleich gebraucht und wahrscheinlich auch gleich gefühlt haben: « Welch mittelmässiges Ohr wird nicht einen Hexameter von Klopstock, Kleist,

[1]) Suphan 5, 208.
[2]) Suphan 1, 152.
[3]) Suphan 2, 62.
[4]) Suphan 8, 210.

G.A. Bürger-Archiv

Bodmer oder von Lukrez, Virgil und Ovidius beinahe auf den ersten Klang unterscheiden? Dem einen Dichter ist seine Muse Gesicht, Bild, dem andern Stimme, dem dritten Handlung »[1]). Im gleichen Sinne betont Herder auch das Individuelle eines jeden Kunstwerks. Die Lieder Davids erscheinen ihm als Ausdrücke « der innersten, der individuellsten Herzensprache »[2]). Individuell nennt er ebenfalls die Sprache. Eine jede sei « auf ihre Weise verschwenderisch und dürftig: nur jede auf eigene Art »[3]).

In seinen Schriften, besonders in der Abhandlung « Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele » macht Herder auf die Wechselbeziehung zwischen Leben und Werk des Autors aufmerksam. Er nennt das Kunstwerk einen Abdruck der lebendigen Gedanken und Gefühle des Autors. In ihm spiegle sich mehr oder weniger die geistige und seelische Entwicklung des Dichters ab. Dem Kritiker empfiehlt er daher, sich mit dem innern Leben eines Dichters vertraut zu machen, weil die Kenntnis desselben in die dunkelsten Fächer seiner Schriften Licht hineintrage. Umgekehrt könne aus den Werken eines Dichters auf das innere Leben desselben geschlossen werden. In diesem Sinne schrieb Herder: « Das Leben eines Autors ist der beste Kommentar seiner Schriften, wenn er treu und mit sich selbst eins ist. » « Jedes Gedicht, zumal ein ganzes, grosses Gedicht, ein Werk der Seele und des Lebens, ist ein gefährlicher Verräter seines Urhebers, oft, wo dieser am wenigsten sich zu verraten glaubte »[4]).

8. **Der Dante-Aufsatz.**

In der Auffassung Dantes durch Schlegel wirken nun diese weltanschaulichen Grundlagen Herders. Nicht im einzelnen ist der Verfasser des Aufsatzes von Herder abhängig; aber er nahm sich die historisch-erklärende Einstellung zum Vorbild. Gleich am Anfang der Arbeit « Ueber des Dante Alighieri göttliche Komödie » verrät Schlegel die Absicht, dem grossen Florentiner verstehend gerecht zu werden. Erinnert die hohe Verehrung, welche er dem Genie zuwendet, an Bürgers Schule, so zeigt das Bestreben, einer bisher unverstandenen, aber doch stark

[1]) Suphan 8, 188.
[2]) Suphan 12, 232.
[3]) Suphan 5, 77.
[4]) Suphan 8, 208.

G.A. Bürger-Archiv

ausgeprägten, dichterischen Individualität die tiefe, wahre Anerkennung seiner Zeit zu erobern, dass er Herder folgt. Mit dem Hinweis auf die augenfällige Eigenart des italienischen Dichters hebt Schlegel seine Betrachtung an: « Einer der eigensten Sonderlinge, die je unter Gottes Himmel herum gewandelt sind, und einer der grossherzigsten, tiefsinnigsten, einfältigsten, echtesten Menschen war Dante »[1]). Er beobachtete, dass Dante gerade wegen dieser Seltsamkeit bei seinen Zeitgenossen sehr dem Spotte ausgesetzt war; besonders deshalb, weil der wahre Gehalt seiner Persönlichkeit und seiner Dichtung « unter einer mönchischen Verkleidung » von « gemeinen Blicken » nicht erkannt wurde.

Schlegel stellte sich daher die Aufgabe — man beachte, wie nahe er sich mit der Aufgabe und den Absichten Herders im Shakespeare-Aufsatz berührt — nicht über ihn zu spotten, sondern ungestört recht viel Gutes von ihm zu sagen. Er lehnt es ab, über ihn zu richten oder irgend einen Machtspruch über ihn zu fällen. Verächtlich spricht er von der Art einen grossen Dichter und Menschen nach moralischen und ästhetischen Regeln zu beurteilen. Aus seiner Zeit und seiner Natur heraus und nach seiner innern Entwicklung soll er begriffen werden. Deshalb heisst es für den Kritiker « in die Zusammensetzung eines fremden Wesens eindringen, es erkennen, wie es ist, belauschen, wie es wurde, nicht allein die verliehene Kraft gegen das, was sie gewirkt hat, wägen, sondern auch den ganzen Zusammenhang der Dinge, den Widerstand oder die Hilfe des vielfach bildenden Schicksals mit berechnen »[2]).

Nachdem dann Schlegel weniges über die bisherigen Versuche, den Dichterwert Dantes zu begreifen, gesagt hatte, macht er nochmals auf den « rechten Gesichtspunkt » aufmerksam. Nämlich der enge Bezug, den die « göttliche Komödie » « auf die damalige Verfassung seines Vaterlandes » habe, nötige den Kritiker, sich in die Zeit des Dichters zurückzuversetzen. Man müsse sich hineinträumen « in jenes heroische mönchische Gewirr », müsse « Guelfe oder Ghibelline » werden, sonst werfe man das Buch mit Ueberdruss wieder weg »[3]).

Schon aus dem Plan des Aufsatzes kann man erkennen, wie getreu Schlegel seine eigenen Forderungen befolgt.

---

[1]) Akademie S. 239.
[2]) Akademie S. 240.
[3]) Akademie S. 245.

G.A. Bürger-Archiv

Er stellt zunächst die Welt dar, in welcher Dante lebte: die Politik, die Wissenschaft und die Kunst des damaligen Italiens. Dann macht er mit dem Dichter dieser Zeit vertraut, mit Dantes Natur und Lebensgang. Erst jetzt folgt ein Abschnitt über die « göttliche Komödie », über ihren Inhalt, über den allegorischen Sinn und über die Deutung des Titels. Bemerkungen über die Art der Uebersetzung bilden abschliessend die Brücke zum Gedicht selbst. Aus dem ganzen Aufsatz spricht deutlich die Absicht Schlegels, dass er nicht scharf richten, sondern ein einfühlendes Verstehen erzielen möchte.

Aber auch manche Einzelheit verrät den Einfluss von Herders historisch-erklärender Methode. So betonte Schlegel nachdrücklich wie sich Leben und Werk eines Dichters gegenseitig erhellen. Er empfiehlt dem künftigen Biographen Dantes die « göttliche Komödie », dann seine übrigen Gedichte und prosaischen Schriften als die vorzüglichsten Quellen[1]). Ja er gibt selbst ein Beispiel dafür, indem er die « Vita nuova » ausschöpft, um « die jugendlichen Sitten, die ganze Empfindungsweise, den Hang der Phantasie, den geheimen unauslöschlichen Durst der schönen und starken Seele » Dantes lebendig zu charakterisieren[2]). Weiterhin macht er auf den nämlichen Dienst aufmerksam, den die « göttliche Komödie » dem Geschichtsschreiber und Literaturhistoriker leisten könne[3]). Umgekehrt fordert er, dass man das Leben des Dichters kenne, damit daraus Licht in das Werk getragen werde. « Ueberdem muss man den allgemeinen Gang seiner Schicksale immer vor Augen haben, um viele einzelne Stellen des Gedichts und selbst die ganze Komposition nicht misszuverstehen »[4]). Oefters deutet er, im Sinne Herders erklärend, bei einem fremd sich ausnehmenden Umstand auf die Zeit- oder Lebensverhältnisse hin. An Herder erinnert vor allem auch, wenn er noch besonders darauf aufmerksam macht, wie schwer es sei, die Individualität eines Werks in ihren feinsten Zügen durch Worte auszudrücken[5]) oder wenn er eine Vorliebe für das Mittelalter offenbart, indem er Dantes Zeitalter dem seinigen vorzieht, obgleich er keineswegs dessen Schattenseiten übersieht[6]).

---

[1]) Akademie S. 254.
[2]) Akademie S. 255 f.
[3]) Akademie S. 244.
[4]) Akademie S. 272 f.
[5]) Akademie S. 241. Vgl. dazu Suphan 5, 502.
[6]) Akademie S 243.

G.A. Bürger-Archiv

Auch in bezug auf einen ästhetischen Begriff steht der Schüler Bürgers unter dem Einfluss Herders. Es betrifft dies die Auffassung der Allegorie. Um 1790 wurde sie noch grösstenteils vom rationalen Standpunkt aus aufgefasst als Bild eines abstrakten Begriffes, das durch einen Gegenstand der äussern Sinnenwelt vorgestellt wird. In diesem Sinne lautete Sulzers Theorie[1]; so lehrte Bürger in seinen Vorlesungen[2]; sogar der junge Herder verstand unter Allegorie dasselbe[3]. Aber im Dante-Aufsatz mass ihr Wilhelm Schlegel, wenn sie auf diese rationale Art in der Dichtung verwendet wurde, keinen poetischen Wert mehr bei. Er urteilte, dass sie jeden freien Flug der epischen Poesie hemme und die Wesen, welche sie handeln lasse, zu « marklosen Schatten » herabsetze. « Ein nackter Verstandesbegriff », sagt er, — und damit ist die Allegorie in jenem rationalen Sinne gemeint — habe für die Phantasie weder Leben noch Schönheit. Um beides zu erlangen, müsse sie sich in eine sinnliche Gestalt verlieren und « nur so wie die menschliche Seele im Körper durchschimmern »[4].

Diese neue Auffassung der Allegorie lernte Schlegel in einem seiner Lieblingsbücher, in Herders « Plastik » kennen. Dort erfuhr er, dass Homers Maschinen (Götter) keine bloss abstrakten Begriffe seien, sondern Subjekte, die aus sich handeln, vollstimmige Individua. Sie sind keine Einkleidungen einer willkürlichen Idee, sondern erdichtete Personen « mit vollständig bestimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem, was zu einem daseienden Wesen gehört », so dass der Dichter uns nötige an solche Wesen zu glauben[5]. Herder vergleicht sie mit der menschlichen Seele, welche sich einen Körper anbilde[6]. Er hat somit aus seiner dynamisch-pantheistischen Weltanschauung heraus in der Allegorie nicht mehr die tote Einkleidung eines Verstandesbegriffes gesehen; er erkannte, dass sich in ihr unendliche Kräfte im Leben endlicher Gestalten offenbaren. Schlegel dachte darin Herder nach. Deshalb urteilte er über die Allegorien der meisten Dichter, dass bei ihnen die « Bekleidung der Begriffe ärmlich und gleichsam nur

---

[1]) « Allgemeine Theorie der schönen Künste », 1. Bd. S. 36 ff.
[2]) Lehrbuch 2, 187.
[3]) Suphan 1, 443.
[4]) Akademie S. 289 f.
[5]) Suphan 8, 103.
[6]) Suphan 8, 79.

G.A. Bürger-Archiv

umgehängt » sei, so dass man an ihrem Handeln durchaus keinen Glauben haben könne. Dagegen bei Dante hätten die Wesen Bestandheit, « unabhängig von ihrer verborgenen Bedeutung; es liege mehr in ihnen, als was sich in Begriffe auflösen lasse. Wir treten überall auf festen Boden, umgeben von einer Welt der Wirklichkeit und des individuellen Seins »[1]).

Es zeigt sich also, dass Schlegel am Ende seiner Göttingerzeit fast vollkommen unter dem Einflusse Herders stand. Er blieb Bürger nur noch in der Theorie der Uebersetzungskunst treu. Und die Uebersetzung selbst steht auf der nämlichen Stufe wie die übrigen Uebersetzungen der Göttingerzeit[2]). Aber die Methode der Kritik ist nach Herder historisch-erklärend geworden. Von Herder stammt auch die Auffassung der Allegorie.

Oefters endlich finden sich stilistische Anklänge. Man beachte die Nachbildung des Redestromes, der reichen Perioden, der Fragen, der Ausrufe und des begeisterten Tons, wie sie Herder etwa im Shakespeare-Aufsatz eigen sind, in folgenden Sätzen: « Und wenn man nun liest, wie er von Mächtigen und Geringen, von Lebenden und Toten, so frei, so niederwerfend stark die Wahrheit sagt, und dann bedenkt, der, welcher so redet, war seiner bürgerlichen Existenz beraubt, ohne die im damaligen Italien eben so wenig, als im alten Griechenlande, Wohlstand des Lebens stattfand; war unstet, unabhängig und beinahe zum Betteln verdammt: wer muss sich nicht mit Ehrfurcht neigen vor seinem Bilde, nicht weil es eines Denkers oder Dichters, sondern weil es eines Mannes Bild ist? Warst du im Leben auch wirklich unfreundlich, rauher und strenger Dante, wie man's dir schuld gibt, und wie du es zuweilen in deinen Büchern scheinst, wer muss nicht dennoch dich lieben, und deine Rauheit verzeihen um der Kunst und Grösse willen? »[3]) Zweimal verwendet Schlegel ein beliebtes Stilmittel Herders[4]), nämlich längst verstorbene grosse Denker oder Dichter zu Richtern der neuen Verhältnisse heraufzubeschwören. So endigt die Charakteristik des damaligen Italiens, indem Dantes Geist herbeigerufen wird, mit den Sätzen: « Wie würde er erstaunen, wenn er jetzt auferstünde, und das schöne Land, das der Apennin teilt,

---

[1]) Akademie S. 290.

[2]) Vgl. Sulger-Gebing, Emil: Aug. Wilh. Schlegel und Dante. Germanistische Abhandlungen. Strassburg 1902.

[3]) Akademie S. 282 f.

[4]) Suphan 1, 384. 407. 3, 462. 5, 183. 213. 219. 8, 211. 14, 102.

G.A. Bürger-Archiv

so verändert sähe! Wie würde ihm überall der Anblick gesunkener Kraft entgegenkommen!»[1])

Die Arbeit, die so völlig in seinem Geiste abgefasst war, erntete denn auch Herders lebhaften Beifall. Anerkennend hat er sich zu Schiller darüber geäussert, durch den er den jungen Uebersetzer und Kritiker aufmuntern liess, weiter zu arbeiten und zu vollenden[2]). Er konnte bemerken, wie seine Gedanken auf einem Gebiete, das von ihm noch gar nicht angebaut war, mit Geschick verwertet wurden; wie Schlegel auf dem Wege, den er immer und immer wieder neu markierte, zu einer im grossen und ganzen richtigen Anschauung Dantes gelangt war.

Herder hat nur selten ein Wort über Dante geschrieben[3]); und mehr als die allgemeinsten Winke bieten dem Kritiker selbst jene beiden Stellen nicht, in welchen Herder am ausführlichsten in nur je einem Satze über die «göttliche Komödie» schreibt[4]). Schlegel war daher ganz auf eigene Studien angewiesen. Eine Menge Literatur diente ihm dazu, um sich mit der Zeit, dem Volk und dem Leben Dantes vertraut zu machen[5]). Seine Arbeit gewann durch diesen philologischen Fleiss in den geschichtlichen Partien das Ansehen einer wissenschaftlichen Studie. Sie zeichnete sich daher durch einen gewissenhafteren, strenger philosophischen Charakter vor den gleichartigen Schriften Herders aus, welche mehr den genialen Blick ihres Autors durchscheinen lassen, der aus wenig Tatsachen das Wesentliche zu erfassen vermochte.

Der Einfluss Herders auf Schlegel unterscheidet sich nun ganz wesentlich vom Einfluss, den Bürger auf ihn ausübte. Dieser kam nur durch äussere Veranlassung zustande; jener ergab sich durch innere Geistesverwandtschaft. Im ersten Falle kann nur von blosser Uebernahme fremder

---

[1]) Akademie S. 242 f. Ein weiteres Beispiel siehe S. 250 f.

[2]) Walzel S. 213. 7. April 1795. — Körner-Wieneke S. 8. Schiller an Schlegel. 12. Juni 1795.

[3]) Suphan 3, 231. 238. 367. 8, 171.

[4]) Suphan 8, 405: «Dantes grosses herrliches Gedicht umfasst die Enzyklopädie seines Wissens, das Herz seines Lebens und seiner Erfahrungen, die Blüte aller Mysterien und Moralitäten, Himmel und Erde»; 8, 145: «Im grossen Dante kämpfen noch alle seine Leidenschaften: sein Gedicht ist Umfang seines Herzens, seiner Seele, seiner Wissenschaft, seines besondern und öffentlichen Lebens: er ist noch ein Stamm aus dem alten Walde der Freiheit und Mönchswirkung.»

[5]) Ueber die von Schlegel benutzte Literatur siehe Sulger-Gebing, Emil: A. W. Schlegel und Dante, S. 122 ff.

G.A. Bürger-Archiv

Anschauungen gesprochen werden; im zweiten Falle dagegen begleitete die Uebernahme ein schwaches inneres Erleben. Denn Wilhelm Schlegel erfühlte in den Schriften Herders das Wesensgleiche, wenn es ihm auch nicht klar zum Bewusstsein kam. Nur so versteht man, wenn er trotz andauerndem Umgange mit Bürger so schnell und vollkommen in Herders Fusstapfen wanderte, die ihm eigentlich von Natur vorgezeichnet waren. Denn natürliche Anlagen kamen durch Herders Einwirkung rasch zur prächtigen Entfaltung. Deshalb barg auch dieser Einfluss den Keim grosser Lebenskraft in sich, während Bürgers Einfluss schon von Anfang an zu kurzer Dauer verurteilt war. Mochte Schlegel in der Folgezeit noch manchem fremden Geist erliegen, so gab er doch in seiner Kritik die historisch-einfühlende Einstellung nie mehr ganz auf. In den Wiener Vorlesungen über dramatische Poesie von 1809—11 trug sie noch die herrlichsten Früchte.

Die wesensverschiedenen Einflüsse Bürgers und Herders lassen gemeinsam das Wesen der Persönlichkeit des Kritikers anschaulich erkennen. Als Hauptzug geht die grosse geistige Biegsamkeit hervor. Allein ihr fehlt in bezug auf die ästhetischen Anschauungen das Gegengewicht, nämlich eine individuelle Geisteskraft, welche das den Einflüssen unterliegende Denken stets in eine bestimmte Richtung gezwungen hätte. Diese Kraft würde ihn davor bewahrt haben, den Wirkungen grosser Geister zu sehr unterliegen zu müssen. Ein Kern gewisser Anschauungen würde sich stets behauptet oder doch die neuen seinem Wesen angebildet haben. Der Mangel dieser Kraft aber bedingte, dass Schlegel grundsätzlich nie fest blieb.

Der Dante-Aufsatz offenbarte die Eignung Schlegels für historisch-erklärende Darstellung, sei es einer grossen Geschichtsepoche, eines Volkes oder einer einzelnen Persönlichkeit. Dabei konnte sich sein geistig biegsames Wesen entfalten und der Mangel an grundsätzlicher Festigkeit blieb verborgen. Sein jüngerer Bruder Friedrich gewann damals schon den Eindruck, dass die Stärke Wilhelms auf geschichtlichem Gebiete gelegen sei. Dieser Eindruck festigte sich bald zur Ueberzeugung. Unermüdlich mahnte Friedrich daher in den folgenden Jahren den Bruder an seine vorzüglichen Fähigkeiten zur Geschichte und Biographie, damit er sie ja nicht untätig schlummern lasse. Er stürzt sich selbst kurz nach dem Erscheinen des Dante-Aufsatzes in Geschichtsstudien und findet an ihnen grossen Geschmack. Begeistert schreibt er von solcher Beschäfti-

G.A. Bürger-Archiv

gung und wie eine ernste Mahnung nehmen sich die Worte aus, welche er Wilhelm, der sich in philosophische Lektüre vertieft hatte, zukommen lässt: « Ich sollte auch denken, dass dieses Studium dir angemessener wäre, als das der eigentlichen philosophischen Wissenschaften »[1]).

Wenige Wochen später begleitet er sogar eine Aufforderung zu historischen Werken an seinen Bruder mit der Bemerkung, dass er in der Geschichte der Poesie gewiss in seiner Art so einzig werden könnte, wie Winckelmann in der seinigen[2]). Friedrich erkundigt sich bald wieder nach den literarischen Projekten seines Bruders und freut sich über seinen Plan einer Geschichte der griechischen Dichtkunst. Glaubt er doch bestimmt, dass ihm « die Art Geschichte, wo es auf feine Wahrnehmung der Art eines fremden Wesens » ankommt, gut gelingen würde[3]). Unermüdlich erinnert er ihn an seine Kraft « in die innerste Eigentümlichkeit eines Geistes einzudringen »[4]). Noch Ende 1794 macht er ihn auf sein überwältigendes « Talent zur Geschichte und besonders zur Biographie aufmerksam: « Ich glaube, du vereinigst die Eigenschaften, die dazu gehören, in einem sehr seltenen Grade »[5]).

Pläne zu geschichtlichen Werken tauchen denn auch bei Wilhelm Schlegel immer wieder auf. In seinem ersten Briefe an Schiller vom 4. Juni 1795 nennt er den Dante-Aufsatz eine « Vorübung zu einer Geschichte der italienischen Sprache und Poesie »[6]).

---

[1]) Walzel S. 15 f. 26. August 1791.
[2]) Walzel S. 19. 4. Oktober 1791.
[3]) Walzel S. 28. Ende Nov. 1791.
[4]) Walzel S. 36. 11. Febr. 1792.
[5]) Walzel S. 202. 7. Dez. 1794.
[6]) Körner-Wieneke S. 6.

G.A. Bürger-Archiv

II. Teil.

JAHRE DER AUSBILDUNG.

I. Uebergang.

Vom Sommer 1791 bis zum Juli 1795 lebte Schlegel als Hofmeister beim Bankier Muilmann in Amsterdam. Während dieser Jahre stockte sozusagen seine schriftstellerische Tätigkeit. Die Dante-Uebersetzung blieb zunächst liegen. Erst im Jahre 1794, nach zahlreichen Mahnungen seines Bruders Friedrich, und 1795, als Schiller ihn dazu aufforderte und ihn zur Mitarbeit an den « Horen » einlud, führte er diese Arbeit weiter. Historische oder biographische Werke, wozu er sich besonders befähigt erwiesen hatte, unternahm er keine. Ihm mangelten in Amsterdam die nötigen Hilfsmittel. Dagegen trug er sich mit philosophisch-ästhetischen Plänen. Er dachte an einen Aufsatz über den Atheismus[1]), an einen andern über « Denker, Dichter und Seher » und wollte über die « Methode in der Philosophie der Kunst » schreiben[2]). Allein nichts wurde ausgearbeitet. Spärlich fiel auch die Ernte an poetischen Werken aus. Wohl plante er damals zwei Trauerspiele: « Ugolino » und « Kleopatra »[3]); aber nur wenige Gedichte kamen zustande[4]).

---

[1]) Walzel S. 36. — 11. Februar 1792.

[2]) Walzel S. 123. — 13. Oktober 1793.

[3]) Walzel S. 36. — 11. Februar 1792.

[4]) Im Göttingischen Musenalmanach für 1792 erschienen: « An einen Kunstrichter », S. W. 1, 8; « An die Rhapsodin » S. W. 1, 10; « Allegorie » S. W. 1, 16; « Die Erhörung » S. W. 1, 202; die Sonette 68 (S. W. 4, 21), 159 (S. W. 4, 47), 284 (S. W. 4, 71) und drei « Romanzen » S. W. 4, 169.

In Beckers Taschenbuch für 1794: « Die verfehlte Stunde » S. W. 1, 200; « Aus den Augen, aus dem Sinn » S. W. 1, 300; « Am

G.A. Bürger-Archiv

Aus dem regen schriftlichen Verkehr der Brüder Schlegel sind nur wenige Briefe Wilhelms aus dem Jahre 1794 erhalten, welche in den sämtlichen Werken unter der Ueberschrift « Betrachtungen über Metrik »[1]) abgedruckt sind. Um einen Einblick in seine geistige Entwicklung während der Amsterdamerzeit zu bekommen, ist man beinahe ausschliesslich auf die erhaltenen Briefe Friedrichs angewiesen. Die Gegenstände ihres schriftlichen Gedankenaustausches lagen grossenteils auf dem Gebiete der Kunsttheorie und der Kunstkritik. Die Brüder strebten darnach, Wesen und Wert der geschaffenen Poesie, vor allem der zeitgenössisch-deutschen zu erkennen. Anfänglich fühlte sich Friedrich noch als Schüler, der sich gerne vom gereifteren Bruder belehren liess. Gelegentlich übernahm er seine Anschauungen. Doch rang er sich früh zu eigenen Ansichten durch, die er dann tatkräftig gegen seinen Bruder verteidigte. Aus ihren brieflichen Mitteilungen, Belehrungen und kleinen literarischen Fehden über Kunstlehre und Poesie erwuchs der Plan Friedrichs, sie könnten einmal gemeinschaftlich ihre Gedanken über die Dichtkunst entwickeln und sie dann in Form von Briefen oder Gesprächen bekannt machen. Ihr geistiges Verhältnis zueinander schien ihm dies sehr wohl zu erlauben: « Unsere Gedanken würden einstimmig genug sein und doch hinlänglich voneinander abstechen »[2]).

1. Ueber Schiller und Bürger.

Der ästhetisch-kritische Standpunkt Wilhelm Schlegels während dieser Jahre lässt sich am besten der jahrelangen Auseinandersetzungen der Brüder über Schiller und Bür-

---

Geburtstage einer Freundin » S. W. 2, 357; und Petrarcas Sonette 122 (S. W. 4, 41), 313 (S. W. 4, 76), 316 (S. W, 4, 78).

In Beckers Taschenbuch für 1795: « Abendlied an die Entfernte » S. W. 1, 17 und « Canzone 27 » S. W. 4, 68. In Celestina. Antwerpen 1795: « Aus der Celestina » S. W. 4, 172.

[1]) S. W. 7, 155 f.

[2]) Am Plane zu gemeinschaftlichen Gesprächen über Poesie hielt Friedrich Schlegel noch am 2. Jan. 1796 (Walzel S. 252) fest und sagte, « es wäre schade », wenn Wilhelm ihn ganz aufgegeben hätte. Wilhelm scheint ihm dann wiederum Versprechungen gemacht zu haben, da Friedrich anfangs Februar 1796 schrieb: « Solche Rezensionen wie die über die Horen sind treffliche Vorübungen zu unsern Gesprächen über die deutsche Poesie ». Walzel S. 267. — Dieser Plan scheint der Keim zu dem « Gespräch über die Poesie » (Minor 2, 338 ff.) zu sein, das Friedrich vom Herbst 1799 bis Mitte Januar 1800 allein ausarbeitete.

G.A. Bürger-Archiv

ger entnehmen. Den äussern Anstoss dazu gab die Rezension Schillers über Bürgers Gedichte, welche Mitte Januar 1791 in der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung erschienen war, also noch vor Wilhelms Abreise nach Holland. Sie bewirkte, dass sich Schlegel vom Verehrer zum Verachter der Muse Schillers wandelte. So sehr nahm er an dem Schicksal teil, das seinen Freund Bürger getroffen hatte. Nun erlangte auch Caroline auf ihn stärkern Einfluss. Sie bestärkte ihn in der Abneigung gegen Schillers Poesie. Es ist daher wohl zu verstehen, wenn er den Antrag Schillers, an der « Neuen Thalia » mitzuarbeiten, unbeachtet liess[1]).

Die Sache Schillers gegen Bürger bekam in Friedrich Schlegel einen Verteidiger. So urteilten die beiden Brüder gänzlich verschieden. In Wilhelm lebten die Gedanken des Sturms und Dranges wiederum auf. Natur hiess sein Losungswort. Volkspoesie erschien ihm als höchstes Ziel des Dichters. Dieser, forderte er, soll das Innerste offenbaren, frei vom Zwange der Regeln. Er hielt auf wohltönende und ausdrucksvolle Verse, womöglich mit klingenden Reimen. Daher fand er Bürgers Poesie auf hoher Stufe, wogegen ihm Schillers Kunst durch das stark betonte Streben nach Idealität zuwider war. Friedrich jedoch wandte sich gegen die « Naturherren » und forderte von der Poesie, dass sie « Schönheit des Lebens » darstelle und sittliche Grösse enthalte[2]). Ihm schwebte die griechische Poesie als Muster vor. Gegen seinen Bruder kämpfte er für das Recht des Ideals und der Vernunft in der Kunst. Wenn Wilhelm wie Herder Vernunft und Verstand nicht unterschied, erblickte Friedrich in jener « nicht nur einen Teil des Vorstellungsvermögens, sondern auch einen Grundtrieb, den nach dem Ewigen »[3]); in dieser aber bloss das « Vermögen zu begreifen und zu schliessen »[4]). Später bekannte sich Wilhelm zu Friedrichs Ansicht[5]). Er witterte

---

[1]) Schiller hatte einem Jugendfreund Schlegels, Pape, den er als Hannöverschen Hofgerichtsassessor in Karlsbad kennen gelernt hatte, aufgetragen, Schlegel zur Mitarbeit an der Neuen Thalia aufzufordern. Vgl. Pape an A. W. Schlegel, Hannover, 13. Okt. 1791: ZÖG 1889, S. 102; Walzel S. 11. — 26. August 1791; Körner-Wieneke S. 5, Schlegel an Schiller, 4. Juni 1795.

[2]) Walzel S. 2. — 20. Mai 1791.

[3]) Walzel S. 126. — 13. Oktober 1793.

[4]) Walzel S. 126. — 13. Oktober 1793.

[5]) Dafür zeugt ein Satz aus einer Rezension des Jahres 1797, der gegen Klopstock gerichtet ist: « Aber das sieht ein jeder ein, dass der Vorwurf gegen die kritische Philosophie, sie tue durch ihre Unterscheidung der Wörter Vernunft und Verstand der Spra-

G.A. Bürger-Archiv

ferner die Gefahr, dass wer ein Ideal liebe, es zu besitzen glaube oder alles andere ausserhalb des Ideals verkenne. Weiterhin wollte er nicht zugeben, dass die Vernunft dem Ideal etwas leihe. Friedrich dagegen konnte sich Ideal und Vernunft nur eng aufeinander bezogen denken. Die Vernunft erzeugt das Ideal[1]) oder wie er sich auch ausdrückt: « Die Quelle des Ideals ist der heisse Durst nach Ewigkeit »[2]).

Friedrich Schlegel musste sich daher zu einem Dichter und Menschen wie Schiller hingezogen fühlen, der nach unendlichen Idealen strebte. Wohl wich er im Kampfe mit dem hartnäckigen Bruder um den Wert des Dichters und Philosophen Schiller Schritt für Schritt[3]); aber die Achtung vor dem « grossen Mann » gab er nicht auf. Wilhelm mochte sie mit dem Verlangen eines Beweises, dass Schiller ein grosser Mann sei, zu erschüttern versuchen und Caroline mochte ihn mit der « weiblichen » Frage in Unsicherheit bringen, « was er denn Grosses getan habe, als etwa schöne Bücher schreiben »[4]), so hielt er doch fest an der « grossen Kraft », die er « von Anfang bis noch jetzt »[5]) in Schiller erkannte. Seine Grösse bestehe in der « Leidenschaft zum Ewigen », die er nie aufhören könne « an ihm wie überall » zu achten. Sittliche Grösse meint er damit, die über alle Begriffe erhaben sei[6]).

Von ihren verschiedenen Gesichtspunkten aus konnten sich die Brüder Schlegel ebensowenig im Urteil über die Dichtkunst Bürgers einigen. Wilhelm stand für die Poesie seines Lehrers und Freundes ein, während Friedrich viel an ihr auszusetzen hatte. Nach jenem verdiente Bürger den Namen eines grossen Dichters, weil er in vielen seiner Gedichte das Originalhöchste erreicht habe und viel Kunst der Darstellung besitze. Er bewunderte die grosse Wahrheit und Natur in seiner Poesie. Friedrich fand aber bei Bürger die Forderungen, welche er an ein Kunstwerk stellte, nur unvollkommen erfüllt. Statt Tiefe und Aehn-

---

che Gewalt an, durchaus ungegründet ist. Der gemeinste Sprachgebrauch trennt ihre Bedeutungen eben so wesentlich: ein Mann von Verstande und ein vernünftiger Mann sind himmelweit von einander verschieden. » S. W. 11, 11.

[1]) Walzel S. 126. — 13. Oktober 1793.

[2]) Walzel S. 111. — 28. August 1793.

[3]) vgl. Körner, Jos.: Romantiker und Klassiker. S. 16 f.; Haym S. 231 ff.

[4]) Walzel S. 128. — Oktober 1793.

[5]) Walzel S. 129. — Oktober 1793.

[6]) Walzel S. 143. — 17. November 1793.

G.A. Bürger-Archiv

lichkeit mit der Natur, welche zur Wahrheit gehören, entdeckte er wie Schiller nur Plattheit und gemeine, ja oft hässliche Natur. Er anerkannte wohl die « kräftige, frische, leichte Darstellung » in den Gedichten, zählte aber « Klarheit, Bestimmtheit, Kürze, Leichtigkeit usw. » nur zu « negativen Tugenden der Rede », die ein Gedicht noch nicht zur Poesie machen. Als einzig Dichterisches liess er in Bürgers Darstellung das Leben gelten. « Aber Leben ist nur ein Element der Schönheit und nicht Schönheit selbst »[1]). Die Leidenschaft zum Ewigen fehlte Friedrich bei diesem Dichter. « Die Richtung aller Teile auf das höchste Ziel », die Erhebung zu Gott oder was dasselbe bedeute, Sittlichkeit[2]), sei bei ihm nicht vorhanden. Wo « poetische Sittlichkeit » sich zeige, wie in des « Pfarrers Tochter von Taubenhain » oder im « Braven Mann », scheine sie nur « äusserlich und zufällig », nicht aber « Werk und Verdienst des Künstlers » zu sein[3]).

2. Ueber Klopstock. « Betrachtungen über Metrik. »

Ebenso gingen die Ansichten der Brüder über die Bedeutung Klopstocks auseinander. Ihre abweichenden ästhetischen Standpunkte verunmöglichten eine übereinstimmende Beurteilung. Im Leben und Werke Klopstocks achtete der jüngere Bruder die hohe Richtung nach dem Unendlichen: die sittliche Grösse. Er zählte ihn unter die « wenigen grossen Männer » Deutschlands[4]). Stets drückte er seine Verehrung für den « männlichen, edlen, hohen Geist » Klopstocks aus, der sich auch dem Unbedeutendsten, das aus seiner Hand stamme, aufgedrückt habe[5]). In « Herz, Mut, Verstand, Empfindung » bestehe seine « grosse Eigentümlichkeit », deren Wert sich aus der Natur des Menschen ergebe[6]). An « Einsicht in den Geist der Welt » übertreffe er sogar Gœthe[7]). Mehr als diese Verehrung der sittlichen Grösse reizte Wilhelm aber die lobende Erhebung des Verdienstes zum Widerspruch, das sich Klopstock mit seinen « Fragmenten und grammatischen Gesprächen » erworben

---

[1]) Walzel S. 151. — 11. Dezember 1793.
[2]) Walzel S. 125. — 11. Oktober 1793.
[3]) Walzel S. 154. — 15. Dezember 1793.
[4]) Walzel S. 26. — 8. November 1791.
[5]) Walzel S. 132. — 1. November 1793.
[6]) Walzel S. 132 f. — 1. November 1793.
[7]) Walzel S. 59. — November 1792.

G.A.Bürger-Archiv

hatte. Denn Friedrich fand in diesen Werken « kritisches Genie »[1]). Was Klopstock über Sprache und Verskunst gesagt und wie er die verkannte Wahrheit kühn und doch bescheiden gegen sein Jahrhundert verteidigt hatte, waren ihm gleichfalls Zeugen seiner Grösse[2]). Er stimmte in sein Lob der deutschen Sprache ein und hiess seine Nachbildung der reimlosen griechischen Silbenmasse im Deutschen gut.

Die spärlichen Anhaltspunkte, aus denen sich Wilhelm Schlegels Einstellung zur Poesie Klopstocks einigermassen erkennen lässt, offenbaren eine starke Abkehr. So wenig wie Schillers anerkannte er Klopstocks Grösse. Den « Messias » zählte er zu den Werken, die niemand liest. Er setzte sich dadurch in Gegensatz zu seinen bisherigen Lehrern Bürger und Herder, die den Dichter schätzten. In den Vorlesungen über Aesthetik benützte Bürger häufig Beispiele aus Klopstocks Poesie und liess nirgends ein aburteilendes Wort fallen. Und Herder, dessen lyrische Wesensart sich von der empfindungsvollen Seele Klopstocks und seiner rhythmischen Kunst angezogen fühlte, pries ihn besonders in den « Fragmenten » und im Ossianaufsatz mit überschwänglichen Worten. Die Unempfänglichkeit Schlegels kann daher kaum anders erklärt werden, als dass er die Poesie Klopstocks einseitig vom Bürgerschen Gesichtspunkt der ausdrucksvollen formalen Schönheit aus würdigte. Dafür sprechen die einleitenden Worte zu den « Betrachtungen über Metrik »: statt an Gedichte wie « Messias » wolle er sich an die vielen Werke der vortrefflichen Dichter halten, die in gereimten oder reimfähigen Silbenmassen geschrieben seien[3]).

Auf Bürgers und Herders Anschauungen fussend, trat er dann manchen metrischen Grundsätzen Klopstocks entschieden entgegen. Dies geschah in den « Betrachtungen über Metrik ».

Den äussern Anstoss zu diesen Briefen gab sein Bruder Friedrich. Zu Ende des Jahres 1793 beschäftigte diesen nichts so sehr als « Prosodie und Verskunst ». Wohl wusste er, dass seine Vorliebe für die griechischen Versarten nicht im Geiste seines Bruders lag. Aber doch hoffte er, da er sich selbst nicht so leicht forthelfen konnte, von Wilhelm darüber belehrt zu werden, was er nicht in den Büchern fand. Er bat ihn « um eine vollständige Lehre und De-

---

[1]) Walzel S. 153. — 11. Dezember 1793.
[2]) Walzel S. 132. — 1. November 1793.
[3]) S. W. 7, 156.

G.A. Bürger-Archiv

duktion vom Reim »[1]). Oefters schon musste Wilhelm geringschätzige Worte von seinem Bruder über den Reim in der deutschen Sprache anhören. Jetzt reifte in ihm der Vorsatz, Bürgers Lehre, d. h. seine eigene mit all ihrer Kraft gegen Klopstocks Metrik auszuspielen und das Ansehen dieser bei seinem Bruder gründlich zu zerstören. Der erste Brief kündigte gleich sein Vorhaben an: « Du bekommst nun aber den gerechten Lohn für deine Impertinenzen: eine Abhandlung über diesen Gegenstand — wenn ich sie zu Ende bringe: ein volles gerütteltes und geschütteltes Mass »[2]). Dass es aber nicht nur auf einen Kampf gegen Klopstock-Friedrich Schlegel abgesehen war, sondern dass ihn die Sache selbst fesselte, zeigt sowohl der Nachsatz als auch die gesamte Darlegung. Von den anfangs geplanten drei Teilen über Euphonie, Eurhythmie und den Reim wurde nur der erste ausgeführt.

Die ausgearbeiteten Teile über die Metrik stützten sich im wesentlichen auf drei Hauptsätze. Erstens liess sich Schlegel von der Anschauung leiten, dass jede Sprache eine ihr eigene Art und Struktur aufweise; zweitens legte er den Satz zugrunde, dass nur derjenige über den Wohlklang einer Sprache wahr urteilen könne, der mehrere Sprachen nach ihrem lebendigen Vortrage kenne, Biegsamkeit der Sprachorgane, äusserste Empfindlichkeit, grosse Feinheit und gänzliche Unparteilichkeit des Ohres besitze; und drittens hielt er sich an die Ansicht, dass jede Sprache eine ihrem Wesen eigene Metrik habe.

Diese drei Leitgedanken führten auf die gleichen Anschauungen zurück, welche Schlegel zuerst bei Bürger kennen lernte, der seinerseits in diesen Dingen von Herder beeinflusst war. Doch lernte Schlegel auch frühzeitig aus der ursprünglichen Quelle schöpfen. So blieben Bürger und Herder, deren Einfluss Schlegel drei bis fünf Jahre früher erfahren hatte, auch in diesen Briefen an seinen Bruder wirksam. Vor allem machte sich Herders historische Betrachtungsweise geltend. Sie nötigte Schlegel, Klopstocks ausschliessliche Parteinahme für die deutsche Sprache abzulehnen. Er betrachtete sie eben aus einem « höheren Gesichtspunkt »[3]). Aus Achtung vor der Eigenart jeder Sprache versuchte er über allen zu stehen, sich einzig dem fein unterscheidenden, unparteilichen Ohr überlassend. So konnte er

[1]) Walzel S. 153. — 11. Dezember 1793.
[2]) S. W. 7, 155.
[3]) S. W. 7, 156.

G.A. Bürger-Archiv

Klopstock wohl ein « wahrhaft deutsches Ohr » zuschreiben, aber zugleich nannte er ihn « in hohem Grade parteiisch »[1]). Seinen Bruder machte er darauf aufmerksam: « Die Frage ist ja gar nicht, ob Klopstock die Sprache wohlklingt, sondern ob sie fein unterscheidenden Sinnen, ohne den Einfluss der Gewöhnung und Ohrenhärtung, gefallen kann »[2]). In seiner historischen Einstellung schien es ihm auch mehr als ein Spiel seiner Phantasie zu sein, wenn er glaubte, « dass sich der Geist und Charakter verschiedener Nationen selbst in dem Verhältnis der Konsonanten und Vokale in ihren Sprachen und in den Beschaffenheiten beider mannigfaltig abbildet »[3]). Ganz in historischem Geiste war der dritte Hauptsatz. Deshalb warnte Wilhelm den Bruder ja keine Ideen aus seiner Muttersprache in die griechische hineinzutragen. Davor habe sich Klopstock nicht gehütet. « Ist es nicht lächerlich », meinte er, « wenn ein nordischer Barbar nach dreitausend Jahren den ehrwürdigen Alt- und Stammvater der Poesie belehren will, er habe gar nicht recht gehört und nichts weniger als seinen Vers verstanden? »[4]) Ebenso verkehrt sei es aber die griechischen Lehren verwenden zu wollen, um die deutsche Dichtkunst zu verbessern. « Es wird sicherer sein, uns über das, was gut oder übel klingt, mit unsern eigenen Ohren, als mit denen des Hephästion oder Dionysius zu beratschlagen, besonders da unsere Verse für deutsche und nicht für griechische Ohren bestimmt sind »[5]). Für die deutsche Metrik würden nur Gesetze der deutschen Sprache gelten. Die Forderung Klopstocks, im Deutschen vollkommen die « griechischen Silbentänze » nachzuahmen, nannte er lächerlich.

Im engsten Anschluss an Herder[6]) ging Schlegel von der verschiedenen Art und Struktur der griechischen und deutschen Sprache aus. Jene sei äusserst biegsam » gewesen, diese sei « halsstarrig »; in jener sei die Quantität mechanisch, in dieser begriffsmässig bestimmt und weiterhin müsse der Gang der griechischen Sprache « unendlich rascher und flüchtiger » als derjenige der deutschen Sprache gewesen sein[7]). Aus dieser Verschiedenheit heraus leitete Schlegel die Auffassung ab,

---

1) S. W. 7, 157.
2) S. W. 7, 157.
3) S. W. 7, 164.
4) S. W. 7, 181.
5) S. W. 7, 180.
6) Suphan 1, 174.
7) S. W. 7, 186.

G.A. Bürger-Archiv

dass dem griechischen Hexameter Daktylen und Spondeen genau so eigentümlich gewesen seien, wie dem Deutschen Jamben und Trochäen, « ihre natürlichsten und gleichsam freiwilligen Silbenmasse »[1]).

Diese genauern Unterscheidungen stammen ausnahmslos von Herder. Bei Bürger fand er nichts dergleichen. Dass er jenen eingehend studiert hatte und sich in solchen Einzelheiten an ihn hielt, macht ein anderes Beispiel wahrscheinlich. Der Ratschlag, die Chöre und Monodien der griechischen Tragödien in freien lyrischen Rhythmen zu übersetzen[2]), worum ihn sein Bruder gebeten hatte, steht genau so in den « Fragmenten » Herders[3]). Aus ihnen wird Schlegel diese Einsicht geschöpft haben.

Der Einfluss Bürgers in den « Betrachtungen über Metrik » zeigt sich nicht nur in der Uebernahme von Anschauungen, die Schlegel in ihren Grundzügen zunächst aus zweiter Hand kennen lernte. Es finden sich Gedanken und Ausdrücke, die ihm nur Bürger beigebracht haben konnte. Dies trifft zu, wenn er die einseitige Neigung Klopstocks bekämpft, auf die prosodische und rhythmische Beschaffenheit einer Sprache ein zu grosses Gewicht zu legen und ihren davon wesentlich verschiedenen Wohlklang viel zu gering zu achten. Diese falsche Auffassung aufzudecken ,diente ihm die Lehre Bürgers von den sinnlichen und ästhetischen Eindrücken.

Bürger unterschied an einem Gegenstande der Anschauung seine Materie und seine Form. « Die Materie ist dasjenige Reale, welches die Empfindung durch seinen Eindruck auf die Organe der Sinnlichkeit verursacht »[4]). Jeder sinnliche Eindruck ist mit einem subjektiven Zwecke oder einem Reize verbunden, woraus entweder ein Gefühl der Lust oder Unlust, Vergnügen oder Missvergnügen entsteht[5]). Die Form aber ist die « Art und Weise, wie dieses Mannigfaltige zur Einheit zusammengeordnet erscheint »[6]). Auch die Auffassung der Form eines Gegenstandes kann unmittelbar mit einem Gefühle der Lust oder

---

[1]) S. W. 7, 186.
[2]) Walzel S. 161. — 21. Januar 1794; S. 170. — 27. Februar 1794.
[3]) Suphan 1, 292. — Ueber die Abhängigkeit von Herder in der Metrik siehe S. 202 ff.; vgl. auch das Kapitel « Metrik » in Schmidt: Herder und August Wilhelm Schlegel. S. 124 ff.
[4]) Lehrbuch 1, 153.
[5]) Lehrbuch 1, 158.
[6]) Lehrbuch 1, 153.

G.A. Bürger-Archiv

Unlust verbunden sein, das aber von dem sinnlichen Reize wesentlich verschieden ist. Denn diese Lust drückt bloss eine subjektive Zweckmässigkeit des Gegenstandes aus, ohne dass dabei ein bestimmter materieller Zweck vorgestellt wird. Darin besteht die Schönheit des Gegenstandes. In allen Kunstwerken gesellen sich zu den rein ästhetischen Gefühlen mehr oder weniger sinnliche[1]). Doch durch diese sinnlichen Reize kann ihre Schönheit nicht erhöht werden. « Denn an der Reinheit des ästhetischen Geschmacksurteils geht jederzeit so viel verloren, als an sinnlichem Wohlgefallen gewonnen wird »[2]).

Auf diese Theorie seines Lehrers stützte sich Schlegel, die nämlichen Ausdrücke verwendend, wenn er ausführte: « Bloss sinnliche Eindrücke sind stärker, als die feineren ästhetischen. Daher wird unfehlbar ästhetische Lust durch sinnliches Missvergnügen zerstört; oder mit andern Worten: einer unangenehmen Materie lässt sich keine gefallende Form geben. Dagegen bleibt das sinnliche Vergnügen was es ist, wenn es auch mit keiner feinern Lust gepaart wird, oder wenn selbst der ästhetische Sinn widerspricht »[3]). Bei der Sprache, als etwas Hörbares betrachtet, unterschied nun Schlegel ebenfalls Materie und Form: jene machten die Bestandteile der Silben aus, diese ihre prosodischen und rhythmischen Verhältnisse. Wenn nun die deutsche Sprache dem « unverwöhnten und unverhärteten Ohr » eines Beurteilers übelklinge, so vermöge das höchste Lob ihrer prosodischen und rhythmischen Beschaffenheit den sinnlich missfallenden Eindruck nicht zu verwischen. Das sinnliche Gefühl erweise sich stärker als das ästhetische. Umgekehrt störe aber den Verstand die unbefriedigendste Form nur wenig, « wenn Reiz und Vergnügen den Sinn vorher gefesselt und bezaubert haben »[4]) Daher konnte Schlegel Klopstock nicht beipflichten, der die deutsche Sprache nur nach ihrer Form vor allen andern lobte.

Zu einer weitern Unterscheidung innerhalb der Sprache hat Schlegel die Ausdrücke von Bürger entlehnt. Er sagte nämlich von den Konsonanten, dass sie mehr das Darstellende einer Sprache ausmachen, die Vokale das Ausdrükkende. Anders gefasst: « Jene beziehen sich mehr auf die Vorstellungen, diese mehr auf die sie begleitenden Emp-

---

[1]) Lehrbuch 1, 296.
[2]) Lehrbuch 1, 159.
[3]) S. W. 7, 157. Aehnlich 7, 178 f.
[4]) S. W. 7, 158.

G.A. Bürger-Archiv

findungen »[1]). Ganz ihm eigen war dann, dass er diesen Gedanken mit einer Anschauung der Ursache verknüpfte, die er bei Herder, Rousseau und Hemsterhuys kennen gelernt hatte. Alle drei stellten sich die Ursache als ein Gebilde vor, das aus Tönen und Gebärden bestand. Beide Merkmale brachte nun Schlegel mit den Vokalen und Konsonanten der lebenden Sprachen in Beziehung. Die Vokale, die Interjektionen aller Sprachen, und der Schrei der Leidenschaft in der Natur berühren sich in zwei Punkten ihres Wesens. Erstens seien sie beinahe rein tönende Laute und zweitens verraten sie den innern Zustand ihres Urhebers. Die Konsonanten dagegen seien ursprünglich mimische Handlungen[2]). Sie entspringen aus dem menschlichen Instinkte, « Vorstellungen zu bezeichnen und andern deutlich zu machen »[3]). Demnach seien die Konsonanten an die Stelle der Gebärden getreten. Die Sprachen waren also nach seiner Auffassung in ihrem Ursprunge mimisch.

Ein Einfluss Rousseaus ist es, wenn er das Instinktive im Sprachleben betonte oder wenn er die Verschiedenheiten der Sprache auf klimatisch-geographische Verhältnisse zurückführte. So sprach er von den « lebhaften Völkern » und meinte damit die « Bewohner der südlichen Hälfte der gemässigten Zone »[4]). Ihnen gegenüber stellte er die « Nordländer », indem er sich einmal erlaubte, « wie ein Franzose von den peuples du nord zu reden ». Mit Hemsterhuys teilte er den Gedanken, dass von der Sprache der Wilden Aufschluss über die Beschaffenheit der ursprünglichen Sprache zu erhalten sei[5]). Der Ansicht Platos, dass jedem Buchstaben ursprünglich eine bestimmte Bedeutung zukomme, schien er sich anzuschliessen, wenn er sagte, die Bestandteile, welche sonst in der Sprache als Materie bezeichnet werden, seien in einer andern Hinsicht auch Form, « nämlich insofern sie etwas bedeuten »[6]). Er nahm ein Verhältnis zwischen Bedeutung und Laut an. Dem Bruder setzte er daher eine « Vokalfarbenleiter » vor, worin er zu bestimmen suchte, welcher Gattung von Gefühlen die einzelnen Vokale zugehören. Er wünschte aber für diese « Tändeleien der Phantasie » Nachsicht[7]).

---

[1]) S. W. 7, 162.
[2]) S. W. 7, 162.
[3]) S. W. 7, 162.
[4]) S. W. 7, 164.
[5]) Suphan 3, 238; S. W. 7, 163.
[6]) S. W. 7, 161.
[7]) S. W. 7, 175.

G.A. Bürger-Archiv

Nirgends verriet Schlegel in den « Betrachtungen » die Quellen, aus denen er schöpfte. Er nannte sie erst in den Jenaer-Vorlesungen. Vereinzelt begegnet man wohl in seinen bisherigen Arbeiten dem Namen Hemsterhuys und in den Briefen sagte Friedrich gelegentlich ein Wort über Plato, Rousseau und Hemsterhuys, so dass man die Kenntnis einiger Werke dieser Philosophen bei Wilhelm voraussetzen muss. Aber den Beweis, ob ihm zu den « Betrachtungen » schon die in den Jenaer-Vorlesungen genannten Quellen näher bekannt waren, vermag einzig die Uebereinstimmung von Gedanken mit jenen Männern zu geben[1]).

Noch fasste also Schlegel wie der aufklärerische Rationalismus den Menschen als ein Wesen auf, das von den beiden Kräften Sinnlichkeit und Verstand beherrscht wird. So unterschied er in der Sprache die Materie, das in die Sinnen fallende von der Form, welche nur der Verstand auffasst. So fand er in den Vokalen vorwiegend sinnliche Gefühle ausgedrückt, in den Konsonanten meist Vorstellungen dargestellt. Ausserdem neigte er zu einem empirischen Realismus, da er, um über die veschiedene metrische Beschaffenheit der Sprachen etwas aussagen zu können, stark auf den sinnlichen Eindruck abstellte. Und schliesslich, wenn er sich bemühte, ohne Parteilichkeit die Eigenart jeder Sprache und die ihr eigentümliche Metrik hervorzuheben, so bewegte er sich in individualistischem Geiste, wie er Herder eigen war.

3. « Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache. »

Im Juli 1795 war Schlegel nach Deutschland zurückgekehrt und hatte sich zunächst in Braunschweig niedergelassen. Ausser mit Uebersetzungen beschäftigte er sich mit « Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache ». Sie erschienen Ende 1795 und anfangs 1796 in den « Horen »; denn diesmal hatte Schlegel den Antrag Schillers, an seiner Zeitschrift mitzuarbeiten, nicht ausgeschlagen. Es bahnte sich zwischen beiden ein persönliches Verhältnis

[1]) Die Quellen und Schlegels Abhängigkeit von ihnen hat zum erstenmal eine Leipziger Dissertation von Walter Jesinghaus über « August Wilhelm von Schlegels Meinungen über die Ursprache » (1913) untersucht. Die « Betrachtungen über Metrik » sind aber nicht einbezogen worden.

G.A. Bürger-Archiv

an[1]). Sogleich erlag auch Schlegel in einem Punkte dem Geiste Schillers.

Die wissenschaftlichen Fragen, die er in den « Briefen » zu lösen versuchte, beschäftigten ihn schon seit vielen Jahren. Aus ihnen gingen die « Betrachtungen über Metrik » hervor. Ja sie reichen bis in die Göttingerzeit zurück. Damals wurde in ihm durch Bürger der angeborene Formsinn geweckt. Damals liess schon seine Tätigkeit sowohl in der Dicht- und Uebersetzungskunst als in der Kritik die eine Wurzel seines Wesens, die Vorliebe für das Formale in der Poesie, erkennen. Während seiner ganzen schriftstellerischen Laufbahn trat sie bald mehr, bald weniger stark hervor. Vor allem verwurzelte sich in seiner Seele die Anschauung Bürgers, dass das Silbenmass und der Reim im Innersten mit der Poesie verwachsen seien. Allein Bürger hatte ihm keine wissenschaftlichen Grundlagen der Metrik geben können. Daraufhin richtete sich sein Streben in der Folgezeit. Wo er sich Aufschluss holte, zeigten bereits die « Betrachtungen über Metrik ». Wie diese blieben ebenfalls die « Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache » unvollendet.

In ihnen drückt sich die tiefe Ueberzeugung von der « Wichtigkeit metrischer Vollendung » aus. Er beabsichtigte, darzutun, « dass das Silbenmass keineswegs ein äusserlicher Zierat, sondern innig in das Wesen der Poesie verwebt sei und dass sein verborgener Zauber an ihren Eindrücken auf uns weit grösseren Anteil hatte, als wir gewöhnlich glauben »[2]). Um diese Gedanken, die ihm seit Bürgers Einfluss geläufig waren, kritisch zu vertiefen, stützte er sich wiederum im wesentlichen auf Herder, Rousseau und Hemsterhuys.

Er ging auf die Uranfänge der Sprache und der Poesie zurück. Sein Ausgangspunkt bildete der primitive Mensch, wie ihn Rousseau sich vorstellt. Der unerzogene Natursohn sei der « Gewalt jedes dunkeln Antriebes hingegeben »[3]). Natürliche Triebe beherrschen ihn unumschränkt. Dringendes Bedürfnis « ohne allen weitern Zweck » nötige ihn die lebhaften Regnungen seiner « kindischen Seele » in Gebärden und Tönen auszudrücken. Dieses triebhafte Wesen erstrebe keine Verstän-

---

[1]) Genaueres über die Gründe und den Verlauf der Anknüpfung mit Schiller findet sich in Haym S. 155 f. und Körner, Jos.: Romantiker und Klassiker. S. 18 ff.

[2]) S. W. 7, 107.

[3]) S. W. 7, 130.

G.A. Bürger-Archiv

digung, sondern möchte nur Teilnahme der Empfindung erregen. Wenn diesem Urmenschen nicht auch eine « selbsttätige Richtung » angeboren gewesen wäre, so würde er stets im Zustande der Wildheit verharrt sein. Diese Selbsttätigkeit, das unterscheidende Kennzeichen seiner menschlichen Natur, sei der Grund jeglicher Entwicklung menschlicher Kräfte. Der Mensch sei durch das « Vermögen, Vorstellungen durch Zeichen festzuhalten und zu erneuern »[1]) befähigt worden, — wiederum hielt er sich an einen Hemsterhuys und Herder gemeinsamen Gedanken — sowohl Sprache zu erfinden als auch zu erlernen. Auf diese Anschauungen über den primitiven Menschen gründete Schlegel seine Ansicht über den Ursprung und die Beschaffenheit der ersten Sprache.

In der Preisschrift über den Ursprung der Sprache (1772) bekämpfte Herder sowohl die Ansicht, die Sprache sei göttlichen Ursprungs als auch die Meinung, sie sei durch Uebereinkunft der Menschen entstanden. Im Gegensatz zu Condillac, der sie für eine Entwicklung des Schreies der Empfindung hielt, betonte er ihre Verwurzelung in unserer geistigen Natur. Der Mensch sei vermöge der gesamten Einrichtung aller seiner Kräfte imstande, die Aussenwelt zu erkennen. Die aus ihr aufgenommenen Merkmale bildeten die innere Sprache. Mit der Erhöhung der Sinneseindrücke zum « Deutlichen eines Merkmals » sei aber auch unmittelbar das Wort zur äussern Sprache da. Es ist somit instinktiv gegeben. Er betonte das Allogische der ursprünglichen Sprache, und wie sie anfangs nur ein einfaches Wörterbuch gewesen sei, wo ein Wort neben dem andern gestanden und eine Erklärung durch Gebärde und Situation nötig gehabt habe. In ihr sei alles durchaus sinnlich gewesen; der Akzent hätte noch grosse Bedeutung gehabt. Erst allmählich sei sie verbegrifflicht worden und hätte immer mehr Grammatik enthalten.

Schlegel ging mit Herder einig, wenn er sowohl die theologisch-orthodoxe Theorie als auch die rein rationale Erklärung ablehnte. Weder habe die Sprache einen göttlichen Ursprung, noch sei sie das Ergebnis überlegter Verabredung. Er pflichtete Herder und Rousseau bei, wenn sie die Sprache nicht von einem einzelnen Menschen erfunden denken, sondern dem ganzen Menschengeschlecht als solchem zuschreiben. Sie gehöre « seiner eigenen Natur und demnächst dem Himmel und der Erde an, insofern

[1]) S. W. 7, 112. 119.

G.A. Bürger-Archiv

diese durch günstige Einflüsse ihrer Entwicklung zu Hilfe kam »[1]).

Die grosse Mannigfaltigkeit der Theorien führte Schlegel auf drei Lehrmeinungen zurück: entweder sei sie « aus Tönen der Empfindung ganz allein » oder aus « Nachahmungen der Gegenstände ganz allein » oder aus beiden zusammen entstanden. Er selbst bemühte sich die Naturlaut- und Nachahmungstheorie « friedlich zu vereinigen ». Beide schienen ihm teil an der Wahrheit zu haben und nur darin unrichtig zu sein, dass sie ihr Grundgesetz des Ursprungs der Sprache als einziges, mit Ausschliessung des andern, behaupten[2]). Die nähere Ausführung stützte sich auf Hemsterhuys und Herder. An jenen erinnerte vor allem die Beobachtung, dass « der Mensch eben sowohl für seine Empfindungen als für seine Gedanken Zeichen der Mitteilung » habe. « Diese Zeichen bestehen im lebendigen Vortrage der Rede und in den Gebärden »[3]). An diesen dagegen schien er sich anzulehnen, wenn er das Unabsichtliche und Unwillkürliche in der Sprache der Gebärden, Mienen und Akzente hervorhob und gar das Beispiel anführte, wie Miene und Ton der Stimme allein über die Gemütslage des Traurigen unterrichten. Herders Anschauung traf Schlegel, indem er an der Nachahmungstheorie tadelte, sie schränke « den der menschlichen Organisation eigenen Ausdruck der Empfindung » zu willkürlich ein[4]). Er war aber auch nicht ganz einverstanden mit dem womit sein « Liebling Hemsterhuys » dem Einwand gegen die Naturlauttheorie vorzubeugen versuchte. Denn wenn dieser die innere Sprache der Seele, « das Vermögen, Vorstellungen durch Zeichen festzuhalten und zu erneuern » schon voraussetze und « nur die Beschaffenheit der Mitteilungszeichen durch den notwendigen Zusammenhang zwischen den Bewegungen der innern und äussern Organe bestimmen lasse »[5]), so erschien Schlegel die Selbsttätigkeit zu sehr eingeengt. Hemsterhuys fasste den sprachlichen Ausdruck als etwas instinktiv Gegebenes auf, während ihn Schlegel durch die Zusammenwirkung des Instinkts und der Selbsttätigkeit entstanden dachte.

Die Beschaffenheit der Ursprache, der Ursprung der Poesie und ihr Verhältnis zur Ursprache fasste Schlegel

---

[1]) Suphan 5, 35 ff.; S. W. 7, 148.
[2]) S. W. 7, 118.
[3]) S. W. 7, 113 f.
[4]) S. W. 7, 118.
[5]) S. W. 7, 119 f.

G.A. Bürger-Archiv

wiederum ganz im Sinne Herders auf. Die älteste Sprache, stellte er sich vor, sei « zuverlässig ganz Bild und Gleichnis, ganz Akzent der Leidenschaft » gewesen: « Die sinnlichen Gegenstände lebten und bewegten sich in ihr und das Herz bewegte sich mit allem »[1]). Allerdings durch die zunehmende Wirksamkeit der selbsttätigen Richtung verliere sie den Charakter des unmittelbaren Ausdrucks des Gefühls immer mehr. « So wie sie auf der einen Seite, vom Verstande bearbeitet, an Brauchbarkeit zu allen seinen Verrichtungen zunimmt, so büsst sie auf der andern an jener ursprünglichen Kraft ein, die im notwendigen Zusammenhange zwischen den Zeichen der Mitteilung und dem Bezeichneten liegt. So wie die grenzenlose Mannigfaltigkeit der Natur in abgezogenem Begriff verarmt, so sinkt die lebendige Fülle der Töne immer mehr zum toten Buchstaben hinab »[2]).

Herder fasste das Verhältnis der Poesie zur Ursprache auf dreifache Art auf. Zunächst erschien ihm der Akt der Namengebung an sich als Dichtung. Zweitens betonte er in der Anschauungsweise der Ursprache das Poetische und drittens dachte er an eine Entstehung der Künste durch allmähliche Verfeinerung des rohen Naturgesanges. Diese Verhältnisse berührte nun auch Schlegel in den Briefen. Die Sprache nannte er einmal « die wunderbarste Schöpfung des menschlichen Dichtungsvermögens, gleichsam das grosse, nie vollendete Gedicht, worin die menschliche Natur sich selbst darstellt »[3]). Etwas Poetisches sah auch er in den ältesten Sprachen, wenn er für sie den Namen Poesie « in einem gewissen Sinne wahr » fand[4]). In ihrem Ursprunge dachte er sich weiterhin Poesie, Musik und Tanzkunst eng verbunden, ein unmittelbares Ganzes bildend, das sich erst mit dem Fortgange der geselligen Ausbildung aufteilte. Ursprünglich war die Poesie selbst noch ein Stück wirkliches Leben[5]), « rein unverwischte Wahrheit »[6]).

Allen diesen Betrachtungen hatte Schlegel stillschweigend zweierlei zugrunde gelegt; nämlich: die Poesie sei ursprünglich lyrisch gewesen und man habe sie immer unvorbereitet nach der Eingebung des Augenblicks

---

[1]) S. W. 7, 121.
[2]) S. W. 7, 105.
[3]) S. W. 7, 104.
[4]) S. W. 7, 121.
[5]) S. W. 7, 141.
[6]) S. W. 7, 151.

G.A. Bürger-Archiv

gesungen, improvisiert[1]). Vermutlich stützte er diese Gedanken auf einen Brief Friedrichs, worin dieser alle rein subjektive Poesie lyrisch genannt und auf ihre plötzliche, unbesonnene Eingebung hingewiesen hatte[2]).

Im dritten und vierten Briefe bemühte sich Schlegel, Ursprung und Wesen des Silbenmasses darzulegen. Es fehlt eine scharf umgrenzte Definition des Begriffs. Doch soviel geht aus dem Brief hervor, dass Schlegel eine gesetzmässig geregelte und gegliederte Bewegung meint[3]). Vor allem wollte er zeigen, wie das Silbenmass entstanden ist, um daraus dessen Notwendigkeit und Wichtigkeit ableiten zu können. Er erklärte den Ursprung wie Hemsterhuys rein physiologisch. Sie beide hielten die Anlage zum Takte für körperlich und nahmen an, « nur die Regelmässigkeit gewisser Bewegungen in unserer Organisation », wie zum Beispiel das Herzklopfen, das Atemholen, « mache sie zum tauglichen Werkzeuge der Zeitmessung »[4]).

Bevor der dritte Brief im Drucke erschien, erhielt Schlegel vom Herausgeber der Zeitschrift eine Kritik. Schiller bezeichnete darin Schlegels Erklärungsart als « ein wenig zu physiologisch »[5]). Es gefiel ihm nicht, dass die Wirkung der Selbsttätigkeit so ganz unbeachtet blieb. Denn, sagte er, bei der Erklärung solcher ursprünglicher Phänomene sollte man den « ganzen Menschen, also den moralischen wie den physischen » berücksichtigen. Ueberall wo die Natur rein wirke, begegnen sich die « Bedürfnisse der Sinnlichkeit den Forderungen der Vernünftigkeit ». Reinlich schied er die Vernunft von dem Verstande, dem « Vermögen deutlicher Begriffe », da dieser dabei gar nicht mitwirke. Die Vernunft dagegen äussere sich instinktmässig und wirke unmittelbar mit der Sinnlichkeit verbunden. Auch Friedrich, der die Mitwirkung des sinnlichen Eindrucks zwar nicht bestritt, schlug später vor, er möchte doch « die dem Menschen so ganz eigene Anlage zum Takt so wenig körperlich nennen, als die Anlage zur Sprache »[6]).

Der Wink Schillers war für den Fortgang des vierten Briefes nicht unfruchtbar. Schlegel stellte sich darin ganz

---

[1]) S. W. 7, 152 f.
[2]) Walzel S. 237 ff. — 2. Oktober 1795.
[3]) S. W. 7, 127 ff.
[4]) S. W. 7, 135.
[5]) Körner-Wieneke S. 18. — 10. Dez. 1795.
[6]) Walzel S. 265. — Februar 1796. Friedrichs Erklärung ist also nach der Abfassung des vierten Briefes gegeben, spielt somit darin keine Rolle.

G.A. Bürger-Archiv

auf den idealistischen Boden seines Ratgebers. Die physiologische Erklärung wurde durch die psychologische ergänzt. Die Grundlage bildete die « sinnlich-vernünftige Natur » des Menschen, wie sie Schiller voraussetzte. Wenn die Fähigkeit, Bewegungen in gemessenen Zeiten vorzunehmen, bloss der menschlichen Organisation angehöre, so rühre das Bedürfnis, welches den Menschen allgemein auf Erfindung des Zeitmasses geleitet habe, aus der ihm eigentümlichen geistigen Beschaffenheit her[1]). Dadurch unterscheide sich der Mensch vom Tier. Auf das Vermögen « Vorstellungen selbsttätig festzuhalten und zu erwecken », gründe sich die Anlage zur Sittlichkeit. Aber lange ehe der Mensch von seinen Vorstellungen einen sittlichen Gebrauch machen könne, also bevor der Verstand urteile und der Wille wähle, wirken sie noch sinnlich und unbewusst. So drangen in diesen vierten Brief mitten in Anschauungen, die er von Herder, Hemsterhuys und Rousseau entlehnt hatte, Gedanken von Schiller ein.

Den Schluss dieses letzten Briefes bestritten Betrachtungen über den wohltätigen Einfluss des Zeitmasses auf den wilden Menschen. Hemsterhuys, Herder und Rousseau hatten daran wesentlich Anteil. Unausgeführt blieb der angekündigte Abschnitt, worin Schlegel zeigen wollte, wie die Metrik durch den verschiedenen Bau der Sprachen in jeder eigentümlich bestimmt sei.

In den Briefen verwendet Schlegel die historische Betrachtungsweise. Dass er diese wählen würde, war sicher, als er wie Herder auf die beiden möglichen Arten, auf die historische und philosophische, aufmerksam machte. So ging er vom wilden Menschen aus, versuchte den Ursprung der Sprache zu erklären, ihre ursprüngliche Beschaffenheit zu beschreiben; dann beschäftigte er sich mit dem Ursprunge der Poesie und kam auf die notwendige Entstehung des Silbenmasses zu sprechen. Der Gang der Briefe entsprach also dem zeitlichen Ablauf der Geschehnisse, wie er sich vor aller Geschichte abgewickelt haben mochte.

Seinem Wesen entsprechend gab sich Schlegel nicht als Freund der Theorie aus. Schon die Briefe Friedrichs aus dem Jahre 1793 offenbaren den Hass Wilhelms gegen die « Todfeindin », die Philosophie, und gegen alles Systematisieren und Ausgehen von Grundsätzen. In den « Betrachtungen über Metrik » hatte er dem Worte Goethes gehuldigt: « Grau, junger Freund, ist alle Theorie, Und

[1]) S. W. 7, 143.

G.A. Bürger-Archiv

grün des Lebens goldner Baum »[1]). Und in den « Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache » bekannte er offen: « Du weisst, dass ich selbst die Theorie, an sich betrachtet, nicht liebe, sondern sie nur als ein notwendiges Uebel ansehe »[2]). In seiner Zeit, sah er ein, kann weder die Kunst noch die bürgerliche Gesellschaft ohne Gesetze leben, wie dies im goldenen Zeitalter möglich war. Aber um den ungerechtfertigten Uebergriffen der Theorie vorzubeugen, empfahl er, ihr statt des wissenschaftlichen Vortrags, die mehr anziehende historische Form zu geben. Dass sich in dieser Denkweise Herderscher Einfluss auswirkte, dürfte aus dem erläuternden Beisatze hervorgehen: « Denn indem man erklärt, wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich auf das einleuchtendste, was sie sein soll »[3]). So dachte auch Friedrich[4]). Ungebrochen aber erklärte sich Wilhelm gegen die Machtgebote jedes Systems oder Vorurteils. So versteht man, wenn er als Gegner philosophischer Entwicklung seine Gedanken in Briefform kleidete. Die platonisierenden Dialoge und Briefe des Philosophen Hemsterhuys waren seine Muster[5]). Er empfahl sie auch seinem Bruder als stilistisches Vorbild[6]). Jedoch die gewählte Form und der erstrebte, leichte und angenehme Stil schadeten der Ordnung und Klarkeit der Darstellung.

Die Gedanken über Sprache, Poesie und Silbenmass zeugen keineswegs für eine bestimmt umrissene philosophische Persönlichkeit. Schlegel, in dessen Geist Bürger fortlebte, begab sich stark in Abhängigkeit von Herder, Hemsterhuys, Rousseau und Schiller. Und doch behauptete er insofern Selbständigkeit, als er aus fremdem Gut eine bestimmte Auswahl traf, fruchtbare Gedanken auf neue Verhältnisse übertrug und zu einem neuen Ganzen verband. Das wenige Eigene, wie zum Beispiel der Versuch die Naturlaut- und die Nachahmungstheorie zu vereinigen, wog neben dem vielen Fremden nicht allzu schwer. So bestätigte sich auch jetzt wieder, was Friedrich Schlegel nach der Bekanntschaft mit dem Dante-Aufsatz über Wilhelm geurteilt hatte und was dieser durch die Arbeit an den

---

[1]) S. W. 7, 156.
[2]) S. W. 7, 106.
[3]) S. W. 7, 107.
[4]) Walzel S. 262. — 30. Januar 1796.
[5]) Auf Hemsterhuys' Einfluss führt auch Jesinghaus S. 5. 21. die äussere Form der « Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache » zurück. Haym S. 159 und Körner S. 23 fehlen hier, indem sie auf Schiller hinweisen.
[6]) Walzel S. 236. — 17. Aug. 1795.

G.A. Bürger-Archiv

Briefen selbst erkannte: « Ich fühle, dass ich weit weniger zur allgemeinen Spekulation als zur Beobachtung geschickt bin. Was mir, glaube ich, in diesem Fache immer am besten gelingen wird, ist die Beurteilung einzelner Kunstwerke, und die mehr historische als philosophische Entwicklung eines poetischen Charakters, wie ich sie mit Dante versucht habe »[1]).

II. Auseinandersetzung mit der Klassik.

Die literarischen Aufgaben, welche Schlegel nicht ganz ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Holland in den nächsten drei Jahren bewältigte, waren seinen geistigen Anlagen vollkommen angemessen. Zunächst betätigte er sich als freier Schriftsteller. Einige Gedichte standen in Schillers Musenalmanachen für 1796, 1797 und 1798; in Beckers « Erholungen » die Erzählung « Morayzela, Sultanin von Granada ». Die « Horen » brachten Proben seiner erneut in Angriff genommenen Shakespeare-Uebersetzung. 1796 druckten sie seinen Aufsatz « Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters » ab, worin er die Notwendigkeit einer poetischen Uebertragung darlegt. Ein Jahr später erschien in ihnen die Charakteristik von « Romeo und Julia », zu der Caroline erheblich beigetragen hatte. Durch den Bruch mit Schiller und den Eingang der « Horen » verlor er die beste Gelegenheit zur Unterbringung seiner Schriften.

Noch bevor sich Schlegel in Jena niedergelassen hatte, empfahl ihn Schiller seiner Bitte entsprechend[2]), den Herausgebern der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung als Rezensenten « für das Fach der schönen Literatur, ihre Geschichte und Theorie mit einbegriffen ». Er wurde sogleich mit Vergnügen angenommen. Bis Ende Oktober 1799 blieb er ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift. 285 Rezensionen flossen während der dreieinhalb Jahre aus sei-

---

[1]) Körner-Wieneke S. 20. An Schiller. Braunschweig, den (18?) Dez. 1795.

[2]) Körner-Wieneke S. 13. An Schiller. Braunschweig, den (13.) Oktober 1795.

G.A. Bürger-Archiv

ner Feder und bildeten die Hauptmasse seiner damaligen literarisch-kritischen Tätigkeit. So durfte er im « Abschied von der Allgemeinen Literaturzeitung » rühmen, dass « seit der Mitte des Jahres 1796 bis vor kurzem fast alle Rezensionen von einiger Bedeutung im Fache der schönen Literatur » von ihm herrührten[1]). Im Jahre 1796 veröffentlichte er 84, 1797 102, 1798 66 und 1799 33 Buchbesprechungen. Die Abnahme ihrer Zahl in den letzten beiden Jahren erklärt sich in erster Linie dadurch, dass Schlegel mit dem seit 1798 erscheinenden « Athenäum » neue Schriftstellerpflichten übernommen hatte. Ausserdem hielt er zur selben Zeit auf der Universität Vorlesungen über philosophische Kunstlehre.

Den Gegenstand der beiden Aufsätze, welche in den « Horen » erschienen, bildete die Poesie Shakespeares. Sie hatte ihn nach Jahren erneut in ihren Bannkreis gezogen. Auf Herders Wegen drang er in den Geist des grossen Dichters ein. Ihn unverfälscht den Deutschen zu schenken, bemühte er sich mit seiner Uebersetzung. Das Verständnis zu wecken, schrieb er die beiden Aufsätze. Sie entsprangen daher einem innern Bedürfnis. Anders verhielt es sich mit den Rezensionen für die Literaturzeitung. Schlegel bestimmte nicht selbst, was er rezensierte; es wurde ihm bestimmt. Die Schriftleiter sandten ihm die Bücher, die er für die Zeitschrift zu beurteilen hatte[2]). Deshalb kann aus den besprochenen Werken nicht auf eine Vorliebe Schlegels für bestimmte Stoffe geschlossen werden. Er beurteilte Dichtungen, auch fremdsprachige, schöngeistige Literatur, dann viele Uebersetzungen aus alten und neuen Sprachen, Kunstschriften und wenige sprachwissenschaftliche Bücher. Die Grosszahl dieser besprochenen Werke ist vergessen. Nur ein kleines Trüppchen wird heute noch gelesen und einige pflegen wenigstens dem Literarhistoriker bekannt zu sein.

Verschieden sind die Stoffe der beurteilten Werke, verschieden aber auch Umfang und Wert der einzelnen Re-

---

[1]) S. W. 11, 427.

[2]) Aus einem Briefe vom 10. Dez. 1797 an Hofrat Schütz, den einen der Schriftleiter, ist dies deutlich zu erkennen. Schlegel erhob darin Einsprache gegen einen redaktionellen Eingriff in seine Anzeige der « Terpsichore » und gab zu bedenken: « Sollten sie aber glauben, von andern Beurteilern in diesem wesentlichen Punkte der Kürze besser bedient werden zu können, so achte ich meine Arbeit zu sehr, als dass ich sie auf irgend eine Art aufdringen möchte. Ich werde die mir aufgetragenen und noch nicht gelieferten Rezensionen mit der grössten Bereitwilligkeit abtreten. » S. W. 10, 413.

G.A. Bürger-Archiv

zensionen. Von der Masse der Kritiken zeichnen sich einige durch ihre Länge und ihren Gehalt aus: so die über Gœthes « Hermann und Dorothea », über die « Horen », über die Biographie Hottingers von Salomon Gessner, über Neubecks « Gesundbrunnen », Wackenroders « Herzensergiessungen » und Tiecks « Ritter Blaubart » und « Gestiefelten Kater »; ferner die Kritiken über Vossens Homerübersetzung und Herders « Terpsichore ».

In all diesen kritischen Arbeiten wirkt sich der Einfluss Herders ungeschwächt weiter aus. Er zeigt sich vor allem in Schlegels Methode der Kritik, dann in seinen Anschauungen über Sprache und in seinen Grundsätzen der Uebersetzungskunst. Nur in einigen Spuren dauert der Einfluss Bürgers an. Wodurch sich aber die Jenaerzeit Schlegels von ihren Vorgängerinnen besonders unterscheidet, hat seinen Grund im Wandel der ästhetischen Anschauungen. Die klassische Kunstlehre, welche er in den poetischen Werken Gœthes und Schillers, dann auch in den theoretischen Schriften des letzteren studieren konnte, zeigte bei ihm ihren Einfluss. Herders Aesthetik, mit der er durch frühes Studium bekannt war, bildete die Brücke. Dazu gesellte sich die Einwirkung seines Bruders Friedrich auf die Methode seiner Kritik wie auf seine ästhetischen Anschauungen.

4. Auffassung und Methode der Kritik.

Die Art, wie Schlegel sein kritisches Amt ausübte, entsprach seiner zwischen Theorie und Geschichte pendelnden Einstellung. Als Ganzes war sein kritisches Verfahren neu; es setzte sich aber aus den beiden Beurteilungsweisen zusammen, die damals schon begründet waren: einerseits nämlich aus der systematischen Methode, wornach die Kunstwerke an den Forderungen eines ästhetischen Systems gemessen werden; anderseits aus der historischen Methode, die das Kunstwerk als Zeugnis des Dichters und diesen als einen eigentümlichen Geist seiner Zeit und seines Volkes betrachtet. In der gleichen Rezension traten beide Beurteilungsarten zusammen auf und gingen dann eine engere Verbindung miteinander ein. Das Ergebnis war eine historisch-systematische Methode; und darin lag das Neue seiner ästhetischen Kritik.

G.A. Bürger-Archiv

A. Historischer Gesichtspunkt.

Die Grosszahl der Aeusserungen über Kritik, die Schlegel gelegentlich in seinen Rezensionen fallen liess, sind durch Herders historische Auffassung bestimmt. In ihrem Sinn verlangte er vom Kunstkritiker, dass dieser nicht eher richte, als bis er das Kunstwerk ganz verstanden habe, tief in dessen Sinn und in den Geist des Urhebers eingedrungen sei[1]). Ebenso heisst es an einem andern Orte: ehe man die Dichter beurteilen könne, müsse man sie vollständig verstehen[2]). Eindrücklich sprach sich Schlegel am Anfange seines Shakespeare-Aufsatzes über wahre Kritik aus. Dort verkündete er: « Ihr rühmlichstes Geschäft ist es, den grossen Sinn, den ein schöpferischer Genius in seine Werke legt, den er oft im Innersten ihrer Zusammensetzung aufbewahrt, rein, vollständig, mit scharfer Bestimmtheit zu fassen und zu deuten, und dadurch weniger selbständige, aber empfängliche Betrachter auf die Höhe des richtigen Standpunktes zu heben »[3]). Eine Kritik, die nur mit Verstand tadelt oder lobt, genügte Schlegel nicht; denn eine solche bleibe bei der Aussenseite, gleichsam bei dem technischen Gerüste eines Geisteswerkes stehen. Viel schwerer sei es aber, geistvoll zu loben, da dies voraussetze, dass man wirklich in das Innere gedrungen sei[4]). Wie einst beim Studium Dantes, so entging ihm nicht, da er sich in Shakespeare zu vertiefen unternahm, wie auch dieser eigentümliche Dichter « albern bewundert » und « lästerlich geschmäht » wurde. Seine uneingeschränkte Achtung vor der eigentümlichen Grösse fühlte sich dadurch verletzt. Dem « Fegefeuer » kunstrichterlicher Kritik gegenüber machte er daher die historische Methode der Einfühlung geltend. Einen « schwarzblütigen Kritiker », bei dem der trockene Verstand überwog, belehrte er, dass es wohl viel kleiner und leichter sei, « eine exzentrische Originalität lächerlich zu machen, als sie zu fühlen und zu fassen »[5]).

In der Rezension über « Wackenroders » Herzensergiessungen » gab Schlegel kurz an, wie es möglich werde, sich als Beurteiler in die Welt des Dichters oder Künstlers

---

[1]) S. W. 10, 364.
[2]) S. W. 10, 319.
[3]) S. W. 7, 26.
[4]) S. W. 10, 285.
[5]) S. W. 11, 318.

G.A. Bürger-Archiv

zu versetzen, um seinem Geiste nachzuspüren. Dies gelinge nur, wenn man « alle eitlen Anmassungen » wegwerfe und sich « mit stiller Sammlung und liebevoller Empfänglichkeit des Gemüts » der Betrachtung hingebe[1]). Das heisst, der Kritiker darf weder mit Masstäben eines Systems, noch mit Vorurteilen an seinen Dichter herantreten. Er hat sich selbst vollkommen auszulöschen, um den fremden Geist umso reiner in sich auffassen zu können.

Diesen Grundsätzen entsprach Schlegels Ausübung. Zwar schuf er keine kritische Arbeit mehr, die sich so ausgesprochen, wie der Dante-Aufsatz einzig nach historischen Gesichtspunkten richtete. Aber doch stets machten sie sich in seiner ästhetischen Kritik bald mehr bald weniger stark bemerkbar. Keinen Dichter, kein Kunstwerk mass er je nach Masstäben, die nicht historisch berechtigt waren. Die griechische Tragödie galt ihm nicht als Prüfstein Shakespeares. Deshalb konnte er dem Einwand, dass Shakespeare an der Amme in « Romeo und Julia » Menschenkenntnis verschwendet habe, nicht beistimmen. Wohl gab er zu, dass der Dichter mit wenigerem hätte ausreichen können. Aber Freigebigkeit sei ein auszeichnender Zug des grossen Dramatikers. Die strenge Sonderung des Zufälligen vom Notwendigen dagegen, mache ein unterscheidendes Merkmal der tragischen Poesie der Griechen aus und sei für das Verhältnis von Shakespeares Kunst zur Natur nicht massgebend[2]). Bei der Entscheidung der Frage, ob das Silbenmass in Shakespeares, überhaupt in modernen Dramen zu ihrem wesentlichen poetischen Charakter gehöre, konnte er der Berufung auf das Beispiel der Alten, womit die Verneiner der Frage aufrückten, keine entscheidende Kraft beilegen. Denn sein historischer Sinn belehrte ihn, dass « das Ansehen der Alten » nicht mehr gelte als die Gründe, « welche sie selbst bei dem oder jenem Verfahren für sich hatten »[3]). Schlegel wies auch das Urteil eines Kritikers zurück, der Shakespeare einen « Künstler ohne Studium » nannte, weil er « alle Augenblicke gegen Schicklichkeit und Konvenienz » verstosse. Wohl « gegen unsere Konvenienz », « aber gewiss nicht gegen die seines Zeitalters und Volkes und selten gegen die in der Natur gegründete Schicklichkeit », fügte er Shakespeare verteidigend hinzu[4]).

---

[1]) S. W. 10, 364.
[2]) S. W. 7, 89.
[3]) S. W. 7, 45.
[4]) S. W. 11, 281.

G.A. Bürger-Archiv

Ein anderes Beispiel seines historischen Sinnes gab Schlegel in der Rezension über « Hermann und Dorothea », wenn er die bisherige Ansicht, dass im alten Epos das Wunderbare als unerlässliche Bedingung anzusehen sei, widerlegte. Er tauchte in die homerische Denkart unter und erkannte, wie im alten Griechenland die Götter mit den Menschen in demselben Bezirke der Notwendigkeit standen und handelten, wie die Olympier in den Lebenskreis jener Menschen gehörten. So folgerte er: das moderne Epos brauche das Wunderbare des homerischen nicht nachzubilden, weil dieses national und lokal bedingt sei[1]).

Schlegel wurde durch seine historische Methode veranlasst, eines der beliebten Mittel der Kritik, die Vergleichung, vorsichtig anzuwenden. Wohl wusste er, dass ein Vergleich mit klassischen Vorbildern, eine Kritik am besten leitet und beurkundet[2]). Aber er übersah auch nicht die Gefahr; denn, sagte er, zwar könne eine Vergleichung angenehm unterhalten, aber bei einer Beurteilung nur zu leicht irreleiten, indem über dem bemerkten und vermissten Punkte der Vergleichung das weit Wichtigere übersehen werde, was sich nicht vergleichen lasse[3]). Ja manchmal lasse die gänzliche Verschiedenheit überhaupt keine Vergleichung zu.

So fand es Schlegel unbillig, Shakespeares Reimkunst mit derjenigen Miltons zusammenzuhalten; denn damit fordere man von Shakespeare, was die englische Sprache erst hundert Jahre nachher liefern konnte. Mit einem Zeitgenossen, etwa mit Spencer, müsse man den Vergleich anstellen. Dann würde dieser sehr zu Shakespeares Vorteil ausfallen[4]). Ein schönes Beispiel bietet die Rezension über « Hermann und Dorothea ». An Hand der bisher in der Wissenschaft gewonnenen historischen Erkenntnis entwarf Schlegel ein Bild der ursprünglichen epischen Gattung. Er sah dabei von dem mystischen Elemente, noch mehr von dem was national und lokal ist, ab. Als wesentliche Merkmale des Epos hob er hervor: « Die überlegene Ruhe und Parteilosigkeit der Darstellung; die volle lebendige Entfaltung, hauptsächlich durch Reden, die mit Ausschliessung dialogischer Unruhe und Unordnung der epischen Harmonie gemäss gebildet werden und

---

[1]) S. W. 11, 196 ff.
[2]) S. W. 11, 184.
[3]) S. W. 10, 62.
[4]) S. W. 7, 61.

G.A. Bürger-Archiv

den unwandelbaren, verweilend fortschreitenden Rhythmus »[1]). Nun verglich er damit Gœthes Epos und kam zum Ergebnis, dass « Hermann und Dorothea » in allem wesentlichen, ungeachtet des grossen Abstandes der Zeitalter, Nationalcharaktere und der Sprache mit seinen grossen Vorbildern erstaunenswert übereinstimme[2]). Soviel, sah Schlegel ein, durfte verglichen werden. Seine historische Einsicht bewahrte ihn aber davor, den Stoff der modernen Dichtung mit dem der alten Epen zu vergleichen. Denn wenn es sich der moderne epische Dichter zum Ziel mache, « mit ursprünglicher Kraft, national und volksmässig » zu wirken, so könne er den Stoff zur Dichtung nicht im klassischen Altertum suchen, sondern sei genötigt, ihn dem Boden der Wirklichkeit zu entnehmen.

Seine historische Methode offenbarte sich auch in der Achtung vor jeder grossen Individualität und in der Einsicht, wie fruchtbar es für den Beurteiler einer poetischen Persönlichkeit sein könne, wenn er einerseits ihre geistige Entwicklung verfolge und sich anderseits Leben und Werk des Dichters gegenseitig erklären lasse. Die kritischen Arbeiten zum Beispiel über Dichtungen Gœthes und Shakespeares enthalten nirgends Urteile, die ihrem von ihm so hoch gehaltenen « eigentümlichen Geist » zu nahe traten. Was diese Dichter an kunstreichen Werken schufen, betrachtete er immer als Offenbarungen ihrer geistigen Eigentümlichkeit. Aber auch bei weniger grossen Dichtern und Schriftstellern — Voss und Gleim seien für viele genannt — ja selbst solchen, die heute fast vergessen sind, wie Chr. Aug. Tiedge, achtete er auf ihre besondere Eigenart.

Da Rezensionen einzelner Kunstwerke, wie sie Schlegel für die Literaturzeitung zu liefern hatte, keinen Raum übrig liessen, oder keine Gelegenheit boten, um auf den Gang der geistigen Entwicklung des Dichters oder auf die Beziehungen seines Lebens und der Werke einen Blick werfen zu können, so finden sich in ihnen meist nur Winke darüber. Deshalb verzichtete Schlegel am Schlusse der Kritik über « Hermann und Dorothea » auf einen Rückblick auf Gœthes dichterische Laufbahn. Dass ein solcher « fruchtbar an belehrenden Zusammenstellungen »[3]) sein würde, zweifelte er nicht. Oefters betonte er den engen

---

[1]) S. W. II, 219.
[2]) S. W. II, 200.
[3]) S. W. II, 220.

G.A. Bürger-Archiv

Zusammenhang zwischen Leben und Werk, zwischen Mensch und Dichter. Es sei nicht bloss eine « natürliche Neugierde », die uns veranlasse, neben den Werken eines merkwürdigen Schriftstellers oder Künstlers die Schicksale seines Lebens zu kennen; denn diese Zusammenstellung könne sehr oft die Gesichtspunkte der Beurteilung berichtigen und reichhaltige Aufschlüsse aus ihr hervorgehen[1]). Wie im Homer, so nannte er in Shakespeare Mensch und Dichter aufs innigste verbunden. Er habe gedichtet, wie er war[2]). Den künftigen Biographen Shakespeares und Petrarcas empfiehlt er besonders ihre eigenen Schriften als reichhaltige Stoffquelle[3]). Die Einsicht, auf die sich diese Ratschläge stützen, sprach er einmal in dem Satze aus: « Das echteste Leben solcher Männer » — gemeint sind die Denker und Künstler — « hat man mit Recht gesagt, ist in ihren Werken aufbewahrt »[4]).

Mehrfach berücksichtigt Schlegel in seinen Rezensionen die künstlerischen Absichten, die die Schriftsteller in ihren Werken verfolgen. Sie müssen ihm die Gesichtspunkte seiner Kritik bieten. Als Rezensent urteilte er über die « Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter » Gœthes nicht nach höheren Forderungen als nach solchen, die sich der Dichter selbst gestellt hat. Dieses kritische Verhalten kann aus den Worten erschlossen werden, dass die « Unterhaltungen » das seien, wofür sie der Verfasser ausgebe[5]). Vom nämlichen Standpunkt aus trat er charakterisierend an die « Episteln » Gœthes heran. Anspruchslos habe sich der Dichter seinen Einfällen überlassen, ganz unbekümmert um die Forderungen, welche der Leser erheben könnte. Er warnte jenen Kunstrichter, der ihm die seinigen « mit einer feierlichen Amtsmiene » vorrechnen wollte, da er Gefahr liefe, sich vom Dichter in einem folgenden Briefe zur Strafe unterhaltend gezeichnet zu finden »[6]).

Diese Art zu urteilen, veranlasste Schlegel öfters, über mittelmässige Werke milder zu sprechen. Da sich z. B. S. Roland über seine vieraktige Komödie « La manie des arts » in der Vorrede so bescheiden äusserte und sich durchdrungen von den Schwierigkeiten der Aufgabe zeigte, hielt es Schlegel für unbillig und überflüssig über diesen gesell-

---

[1]) S. W. 10, 232.
[2]) S. W. 7, 38.
[3]) S. W. 7, 38. Anm. 10, 201.
[4]) S. W. 10, 284.
[5]) S. W. 10. 85.
[6]) S. W. 10, 60 f.

G.A. Bürger-Archiv

schaftlichen Scherz strenge zu richten[1]). Ebenso anspruchslos sprach sich Gotter in der Vorrede über seine 1795 erschienenen Schauspiele aus. In der Rezension, die Schlegel über sie schrieb, sah er von den strengen Regeln der dramatischen Kunst ab. Er betrachtete sie aus dem Gesichtspunkt, aus dem sie geschaffen wurden: als Stücke, die zunächst das Bedürfnis eines gesellschaftlichen Theaters veranlasste. In diesem Falle spielten allerdings noch persönliche Rücksichten mit.

B. Systematischer Gesichtspunkt.

Ziemlich zu Anfang der Rezension über « Hermann und Dorothea » stehen die Sätze : « Gäbe es eine gültige Theorie der Poesie, worin die Vorschriften dieser Kunst aus den unabänderlichen Gesetzen des menschlichen Gemüts hergeleitet, nach dessen notwendigen Richtungen die ursprünglichen Dichtarten bestimmt und ihre ewigen Grenzen festgestellt wären: so würden wir auch über das Wesen der epischen Gattung im klaren sein, und der Kunstrichter hätte nur die schon bekannte Lehre auf einen vorliegenden Fall anzuwenden. Bis eine solche Wissenschaft zustande gebracht sein wird, muss man zufrieden sein, sich über Sätze, die man unmittelbar zu einer Kunstbeurteilung braucht, mit dem Leser notdürftig verständigt zu haben »[2]). In diesen Worten legte Schlegel ein Bekenntnis zur systematischen Methode ab. Das heisst, er bekannte sich zu jenem kritischen Verfahren, bei dem der Richter das Kunstwerk an den Gesetzen einer allgemeingültigen, poetischen Theorie misst. Neben der überwiegend historisch-einfühlenden Art der Kritik, wie er sie in seinen Arbeiten allein empfohlen hatte, wurde somit die systematische Methode ebenfalls gewürdigt. Wenn er sich auch nirgends über sie äusserte, höchstens hie und da seinen Unwillen über das anmassende Gebahren jener Kunstrichter kund tat, die glaubten die obersten Kunstgesetze allein zu besitzen, so war er doch überzeugt, dass sie nicht nur berechtigt, sondern auch notwendig ist. Somit offenbarte sich hier die nämliche Stellung zur Theorie wie in den « Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache ». Dass er aber nicht entschiedener für die systematische Methode eintrat, war in

[1]) S. W. 11, 316.
[2]) S. W. 11, 183 f.

G.A. Bürger-Archiv

seiner mehr historisch-einfühlenden Wesensart begründet. Der gänzliche Mangel allgemeingültiger Gesetze, wie er damals von Schiller und Friedrich Schlegel, seinen geistigen Stützen, schwer empfunden wurde, setzte ihn stets in Verlegenheit, wenn er sein Urteil begründen wollte.

Nirgends anderswo äusserte Schlegel in den Rezensionen ein Wort über diese Methode. Viel eindrücklicher aber als alle Worte bestätigt sein angewandtes kritisches Verfahren, dass ihm ein Urteil nach einem bestimmten ästhetischen System unentbehrlich, ja notwendig erschien. Doch sprach er sein Urteil über bedeutendere Kunstwerke nicht mit strenger Amtsmiene aus. Das Gesetzbuch war ihm nicht eins und alles. Die mancherlei bedingenden Umstände, die er kaum je übersah, stimmten ihn milder.

Der Aufsatz über « Romeo und Julia » lässt systematische Beurteilung erkennen, wenn sie auch nicht allein darin herrscht. Schlegel unternahm es nämlich, die innere Einheit im Drama zu erweisen. Im Bau des Ganzen, in den einzelnen Handlungen, in den Charakteren, in der Darstellung, ja selbst in den eingestreuten Wortspielen sah er jenes oberste dramatische Gesetz erfüllt. Das Ganze und die Teile beseele die eine leidenschaftliche Gewalt der Liebe. Das ganze Stück sei durchhin eine grosse Antithese, « wo Liebe und Hass, das Süsseste und das Herbste, Freudenfeste und düstre Ahnungen, liebkosende Umarmungen und Totengrüfte, blühende Jugend und Selbstvernichtung unmittelbar beisammen stehen »[1]). In diesem Geiste des Ganzen charakterisierte Schlegel zum Beispiel Mercutio. Wie die streitenden Elemente des Lebens, in ihrer höchsten Energie zueinander gemischt, ungestüm aufbrausen, — wie Feuer und Pulver im Kusse sich verzehrt; so werde auch Mercutios fröhlicher Leichtsinn der schwermütigen Schwärmerei des Romeo in einem grossen Sinne zugesellt und entgegengesetzt[2]). Aus dem nämlichen Geiste des Stückes heraus zeichnete er die Rolle der Amme, verteidigte er gegen unzufriedene Kunstrichter die Erzählung Lorenzos nach der Katastrophe und rühmte er an Shakespeare, dass er das weise Mass der Erschütterung nicht überschritten habe, indem er Julia nicht vor Romeos Tode, in dem Augenblicke, wie er das Gift genommen, erwachen liess.

Die Anschauung über den innern Bau eines Dramas, wornach Schlegel « Romeo und Julia » bei der Zergliede-

---

[1]) S. W. 7, 87.
[2]) S. W. 7, 87.

G.A. Bürger-Archiv

rung prüfte, tritt im Aufsatze nicht als strenge Forderung hervor. Sie erscheint in die Charakteristik des Dramas verwebt. Dadurch wird ihr die Härte genommen, welche aller Theorie anhaftet, wenn sie als kritische Forderung, unabhängig von dem zu besprechenden Werke, der Beurteilung vorangestellt wird.

Auf diese Art rezensierte Schlegel die « Gesundbrunnen » von Neubeck. Bevor er an das Gedicht selbst herantrat, gab er « flüchtige Winke » über die poetische Gattung, zu der es gehört. Er unterschied das philosophische und das artistische oder szientifische Lehrgedicht. Damit aber ihr logisch gegebenes Ganze nicht nur durch Ausschmückung der Teile, sondern auch als Ganzes poetisch belebt sei, müsse das philosophische Lehrgedicht durch philosophische Begeisterung, das artistische Lehrgedicht durch eine sittliche Stimmung des Gemüts dem unpoetischen Gebiete des Verstandes entrückt werden. Diese Gedanken, etwas ausführlicher dargelegt, genügten ihm zur systematischen Beurteilung. Es folgt ihre Anwendung auf das Gedicht von Neubeck. Die Bedingungen, welche Schlegel für das artistische Lehrgedicht aufstellte, fand er in ihm vollkommen erfüllt. Die Lehre vom Gebrauche der Mineralwasser, die der Dichter vortrage, sei in die Sphäre des Poetischen gehoben. Der Kritiker drückte dies in dem Satze aus: « Das, wodurch er (der Dichter) seinen Gegenstand adelt und gleichsam heiligt, ist wohlwollender Eifer, als Arzt zum besten seiner Mitbrüder zu wirken; und dankbare Bewunderung der wohltätigen Veranstaltungen der Natur. Diese beiden hebenden Gefühle begleiten ihn fortdauernd und gleichmässig auf seiner ganzen Laufbahn: sie sind die Seele seiner Darstellung »[1]). In der folgenden Analyse des Gedichts wies er dann stets auf die Verse hin, die jene Seele durchscheinen lassen.

An Gattungsbegriffen prüfte Schlegel auch andere Dichtungen. An seiner Ansicht über das Wesen der Schäferpoesie mass er die Idyllen Salomon Gessners. Nach Grundsätzen der Landschaftspoesie beurteilte er Gedichte von Friederike Brun[2]) oder später ein « ländliches Gemälde » von J. C. C. Schrader[3]). Auf Schritt und Tritt stellte er sich in seinen Urteilen auf ästhetische Begriffe ein, wenn

---

[1]) S. W. 11, 74.
[2]) S. W. 10, 195.
[3]) S. W. 10, 106.

G.A. Bürger-Archiv

er zu zeigen unternahm, inwiefern die jeweils vorliegende Dichtung ein Kunstwerk genannt zu werden verdient. Besonders in den Rezensionen über Uebersetzungen wendete er die systematische Methode an.

Neben der historischen trat somit die systematische Beurteilung ebenso sehr hervor. Sie hat sich zum zweiten Hauptgesichtspunkt in Schlegels ästhetischer Kritik herangebildet. Da er aber die Theorie an sich nicht liebte, entsteht die Frage, wie konnte ihm die systematische Methode so bedeutsam werden?

Frühe hatte der Einfluss Friedrich Schlegels eingesetzt und steigerte sich während dieser Jahre. Friedrichs geistiges Wesen war weit spekulativer als das seines Bruders. Die Theorie galt ihm viel mehr und beschäftigte seinen Geist viel angestrengter. Sicherlich blieb seine grössere Einschätzung der Theorie nicht ohne Einfluss auf Wilhelm; zumal da Friedrich Herders rein historische Beurteilungsweise in ihrem Wert bezweifelte. Kennzeichnend sind die Worte, die den Schluss seiner Rezension von Herders siebenter und achter Sammlung der Humanitätsbriefe bilden: « Die Methode, jede Blume der Kunst, ohne Würdigung, nur nach Ort, Zeit und Art zu betrachten, würde am Ende auf kein anderes Resultat führen, als dass alles sein müsste, was es ist und war »[1]). Trotzdem ein « tadelloser Versuch » fehle, glaubte Friedrich, dass es einen « allgemeinen Masstab der Würdigung » gebe. Er befürwortete eine Kritik, welche die Dichwerke auf ihren höhern oder niedrigern Grad an Kunst prüft. Dementsprechend nannte er es als « einziges Geschäft » der Kritik, « den Wert und Unwert poetischer Kunstwerke zu bestimmen »[2]).

Dazu kam die Bekanntschaft mit Schiller. Wie bei der Erklärung des Rhythmus, so drang Schillerscher Geist auch in seine ästhetischen Anschauungen und seine Poesie ein. Schlegel bemühte sich ernstlich dem grossen Manne, der ihn so begünstigte, zu gefallen. Und da dieser die Kunstwerke streng nach einem ästhetischen System prüfte, so wird ihm auch Schiller darin ein Vorbild gewesen sein.

C. Historisch-systematische Beurteilung.

Die Trennung der beiden Beurteilungsweisen, wie sie hier vorgenommen wurde, ist willkürlich. Rein historische

---

[1]) Minor 2, 48.
[2]) Minor 2, 11.

G.A. Bürger-Archiv

oder rein systematische Methode findet sich in den Rezensionen nicht. Beide Arten kommen fast durchweg in jeder kritischen Arbeit vor. Nur ihr Verhältnis zueinander ist verschieden: das einemal überwiegt jene und das anderemal diese. Es besteht aber keine Gesetzmässigkeit, wornach sich das Verhältnis der beiden Beurteilungsweisen zueinander regelte. Vielfach geschieht es so, dass Schlegel die Masstäbe, die er zur Kritik braucht, historisch herleitet oder dass er zunächst systematisch urteilt und dann die Art des Dichters aus den besondern zeitlichen und örtlichen Verhältnissen erklärt. Die besten kritischen Arbeiten Schlegels, die er als Mitarbeiter der Literaturzeitung verfasste, können als Beispiele dienen. Als erste sei die historisch-systematische Beurteilung von Gœthes « Hermann und Dorothea » angeführt.

Theorie und Geschichte sind die beiden Gesichtspunkte, unter denen Schlegel poetische Werke betrachtete und würdigte. Demnach sagte er: « Was das homerische Epos anlangt, so liegt es dem Theoristen ob, sein Wesen auf die ersten Gründe der Poetik zurückzuführen und an diesen zu prüfen; dem Geschichtsschreiber der griechischen Poesie, es nach seinem Ursprunge zu erklären, das heisst dessen notwendige Entstehung aus einer bestimmten Stufe der Bildung zu zeigen, und es in das richtige Verhältnis mit den folgenden Stufen zu rücken »[1]). Diese Aufgabe war ihm aber bei der Beurteilung « Hermann und Dorotheas » zu gross. Er begnügte sich mit dem Versuch, in aller Kürze eine in sich zusammenhängende Charakteristik der ursprünglichen epischen Gattung zu entwerfen. Davon würde er im zweiten Teile seiner kritischen Arbeit zu der Frage übergehen, wie Gœthe die Aufgabe gelöst habe, jene ursprüngliche Gattung in seinem Zeitalter und seinen Sitten einheimisch zu machen. Schon in dieser Ankündigung des Vorhabens lässt der Kritiker die historisch-systematische Einstellung durchblicken. Sie beherrschte dann auch vollkommen die Art, wornach er sein Vorhaben ausführte. Er hütete sich daher in der Charakteristik der ursprünglichen Dichtart Dinge für wesentlich episch zu halten, welche in dem damaligen griechischen Volkstum allein bedingt waren und somit nicht Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben konnten. Dann prüfte er das Kunstwerk Gœthes, ob es alle diese wesentlichen Eigentümlichkeiten der epischen Dichtart aufweise. Säuberlich trennte

---

[1]) S. W. II, 184 f.

G.A. Bürger-Archiv

er davon das, worin Goethe seiner Zeit und seinem Volke verpflichtet war, um einzig seine Tauglichkeit zur epischen Gattung zu beurteilen.

In der Rezension über Herders « Terpsichore » bemerkte Schlegel, bevor er die umgearbeiteten Gedichte Herders mit ihren Unterschriften verglich, einiges im allgemeinen über den Dichter Balde. Sowohl in den Worten über den Weg der Kritik als in ihrer Ausführung erschien die historisch-systematische Methode. Zunächst wollte Schlegel entscheiden, inwieweit Balde den Gesetzen des Schönen, die überall und zu allen Zeiten gelten, Genüge geleistet habe; denn kein Dichter könne sich von ihrer Befolgung lossprechen. Darnach solle ein « Blick auf den Stand, auf das Zeitalter, auf die ganze umgebende Welt des Dichters dazu dienen, seine Mängel und Verirrungen zu erklären und zu entschuldigen »[1]). Die Charakteristik des Dichters Balde hebt dann Licht- und Schattenseiten hervor. Sie schliesst mit dem zusammenfassenden Ausspruche, dass es wenige Dichter gebe, von denen sich zugleich soviel Gutes und Schlimmes sagen lasse, und wo Fehler und Vorzüge so in die Augen fallend nebeneinander stehen[2]). Nachdem Schlegel den ausgesprochenen Tadel durch eine Reihe von Beispielen gerechtfertigt und auf Herders Vorrede hingewiesen hat, worin zugleich die nachteiligen oder vorteilhaften Einflüsse der äussern Lage auf den Dichter sehr befriedigend erwogen seien, fasst er die Erklärung und Entschuldigung des Fehlerhaften in dem folgenden Satze zusammen: « Die Summe der für seine Bildung ungünstigen Umstände, ob sie sich gleich in die wenigen Worte zusammenfassen lässt: er war ein deutscher Jesuit und lebte zur Zeit des dreissigjährigen Krieges in Bayern, war so gross, dass man über das, was dennoch aus ihm geworden, billig erstaunen muss. » Hart war auch das Urteil über Baldes deutsche Verse. Er nannte sie unfein und niedrig. Doch milderte er diesen Urteilsspruch, indem er den historischen Gesichtspunkt geltend machte. Er wies auf die besondere Lage des Dichters hin und auf den damaligen Zustand der deutschen Sprache[3]).

Noch bleibt die Frage zu beantworten, ob Schlegel vollkommen selbständig diese historisch-systematische Methode geschaffen hat. Nur ein kleiner Schritt vorwärts

---

[1]) S. W. 10, 379.
[2]) S. W. 10, 383.
[3]) S. W. 10, 381.

G.A. Bürger-Archiv

musste getan werden, um von den beiden Beurteilungsweisen zu einer sie verbindenden dritten zu kommen.

Der Einfluss seines Bruders Friedrich ist wahrscheinlich, der neben einer systematischen Kritik auch die Pflicht des Beurteilers betonte, in den Geist des Dichters einzudringen, um den eigentümlichen Gesichtspunkt der Betrachtung zu finden. Herder hatte den Sinn für geschichtliche Betrachtungsweise geweckt. Wilhelm und Friedrich Schlegel waren darin seine Schüler. Aber während jener die historische Methode der Kritik ganz in Herders Sinn bewahrte, verengte und vertiefte sie dieser zugleich. Friedrich sah weniger auf Zeit und Umwelt; sein Blickpunkt war der unendliche Geist geworden, der sich im Menschen und seinen Werken ausstrahlt. Durch unermüdliches, wiederholtes Studium aller aus und in einem Geiste gebildeten Werke, strebte er die künstliche Individualität zu fassen[1]). Damit nun aber das kritische Genie seine Aufgabe, den poetischen Wert eines Kunstwerks zu bestimmen, befriedigend ausführe, verlangte er das Zusammenwirken beider kritischen Methoden. Der Kritiker hat daher erstens alle Schönheiten eines Dichtwerks mit Liebe ganz zu empfinden, dessen Geist zu fassen und zweitens gültige Grundsätze richtig anzuwenden[2]). Die nämliche Forderung der historisch-systematischen Methode lag in den Worten, dass der Kunstrichter nach den « reinen Gesetzen der Schönheit » urteilen soll, aber nicht « ohne Rücksicht auf Art, Stil und Ton des Werks, Charakter, Kraft und Bildung des Künstlers »[3]) zu nehmen.

Eine Reihe von Beispielen könnte aus den ersten literarischen Arbeiten Friedrichs beigebracht werden, welche bezeugten, dass er auch in der Ausübung historische und systematische Methode verknüpfte. Den Ausführungen im Aufsatze « Von den Schulen der griechischen Poesie » legte er folgende Gesichtspunkte zugrunde. Die Charakteristik einer Schule der griechischen Poesie beurteilt und charakterisiert erstlich die Darstellung; ferner bestimmt sie, ob und inwiefern das darstellende Genie das Dargestellte empfangen oder erzeugt hat, das Natürliche und das Ideale in der Darstellung. Zu der Kenntnis des Charakters einer Schule gehört aber auch noch die Kenntnis der Gründe,

---

[1]) Schon im Sommer 1791 entwickelte Friedrich Schlegel seinem Bruder in einem Briefe die Grundgedanken seiner spätern Methode. Walzel S. 15 f. 26. August 1791.

[2]) Minor 2, 11.

[3]) Minor 2, 2.

G.A. Bürger-Archiv

aus welchen er entsprang, dauerte und unterging, und des historischen Zusammenhanges im Ganzen[1]).

Indem so Friedrich Schlegel in Wort und Tat die historisch-systematische Methode verkündete, konnte er damit seinem Bruder als Vorbild dienen. Und da sich dieser zur Zeit seinem Einfluss zugänglich erwies und selbst zu dieser neuen kritischen Methode hingelenkt wurde, so muss angenommen werden, dass das Vorbild seines Bruders Friedrich nicht wirkungslos blieb.

5. Aesthetischer Standpunkt der Kritik.

Wenn es Schlegel noch so ernst mit dem Ausruf in der Horenrezension war: « Möchten doch lieber alle möglichen Theorien der Kunst zugrunde gehen, als dass ihrem Eigensinn ein einziges wahrhaft schönes Kunstwerk aufgeopfert werden sollte! »[2]), so konnte er, wie schon aus seiner kritischen Methode ersichtlich war, nicht auf die Theorie verzichten. Aber er beklagte wie sein Bruder Friedrich und Schiller den Mangel einer vollkommenen, allgemein gültigen Kunstlehre, nach der er sich hätte richten können. Deshalb musste er überall da, wo er systematisch urteilte, vorerst die leitenden Grundsätze darlegen. Die Summe dieser Anschauungen, die seiner Kritik zugrunde lagen, stellt nun aber nicht etwa ein lückenloses Lehrgebäude dar. Wohl eine ansehnliche, doch beschränkte Anzahl theoretischer Fragen kommen zur Sprache; viele andere bleiben unberührt oder werden höchstens gestreift. In dem einen Falle begnügt sich der Rezensent die ästhetische Anschauung in einem nackten Satze als Forderung hinzustellen; in einem andern bemüht er sich ihn zu begründen und seine Gültigkeit zu erweisen. Nirgends gewinnt die ästhetische Erörterung so sehr das Uebergewicht, dass daneben der Hauptzweck, die Kritik, vernachlässigt wurde. Selbst von der Rezension über « Hermann und Dorothea », wo sie den breitesten Raum einnimmt, darf Friedrich Schlegel loben: « Es gibt vielleicht noch keine Rezension, die zugleich so theoretisch und doch so kritisch ist. Es ist oft notwendig, erst den Gesichtspunkt und die Gesetze der Beurteilung erst zu konstruieren: so auch hier. Aber unendlich schwer ists bei dem Theoretisieren, wenn man soweit

[1]) Minor 2, 2. Vgl. auch Haym S. 200.
[2]) S. W. 10, 69.

G.A. Bürger-Archiv

ausholen muss, nicht die Kritik und das Werk zu vergessen »[1]). Das der Spekulation abgewandte Wesen bewahrte Schlegel vor der Gefahr, statt zu besprechen, theoretische Aufgaben zu lösen.

Sein Blick haftete stets auf dem vor ihm liegenden poetischen Gegenstand, und die Theorie bezog sich stets auf ihn. Sie schweifte nie über die Anschauung, welche ihm das gegebene Kunstwerk gewährte, hinaus. Das heisst, Schlegel hat seine ästhetischen Ansichten aus den Beispielen gewonnen. Die Dichtwerke der Alten, Dantes, Shakespeares und dann vor allem Goethes und Schillers, wirkten bildend auf seinen ästhetischen Standpunkt ein. Im vertrauten Umfange mit diesen grossen Kunstleistungen wandelten sich die ästhetischen Anschauungen, die er in Göttingen kennen gelernt hatte. Dazu gesellte sich noch der Einfluss theoretischer Erörterungen und der Schriften von Herder, Friedrich Schlegel und Schiller. Der überwiegende Teil seiner Ansichten lenkte dadurch in die Gedankenkreise ein, welche den beiden klassischen Dichtern, ihren Freunden und Verehrern eigen waren. Nur in wenigen wich er davon ab, die einerseits auf seinen frühern Standpunkt zurückwiesen und anderseits auf eine neue Wende deuteten. Auf welchen Gewährsmann er sich im Einzelfalle stützte, lässt sich nur in bescheidenem Umfange mit Sicherheit feststellen. Vielfach ist dies unmöglich, weil die Gewährsmänner selbst in dem wesentlichen Punkte übereinstimmen.

A. Das Wesen der Kunst und der Dichtung.

Zur Frage, worin das Wesen der Kunst besteht, geben etliche Rezensionen Auskunft. Dabei stimmt Schlegel mit Gedanken überein, wie sie sein Bruder Friedrich und Schiller über den nämlichen Gegenstand äusserten. Welchem von beiden er mehr verpflichtet war, hält schwer zu entscheiden.

Früher bekannte sich Schlegel zu der Ansicht, die Kunst bestehe in der Erweckung ästhetischer Gefühle. Jetzt fasste er die Antwort auf die Frage in den Satz zusammen: « Das Wesen aller schönen Kunst ist Form »[2]). Bürgers emotionale Kunstlehre war somit durch Schillers idealistische Kunstauffassung verdrängt worden.

---

[1]) Walzel S. 239. Gegen Ende Dez. 1797.
[2]) S. W. 10, 196.

G.A. Bürger-Archiv

Jener Ausspruch steht in der Rezension über die Gedichte von Friederike Brun. Den ästhetischen Masstab zur Kritik ihrer Landschaftspoesie entnahm Schlegel, wie er selbst sagte, Schillers Rezension über Matthissons Gedichte. Darin drückte Schiller den Gedanken aus, dass das, was den Künstler und Dichter ausmacht, « niemals der Stoff, sondern bloss die Behandlungsweise ist »[1]). Der poetische Wert eines Kunstwerks schien ihm daher in der Form zu liegen. Sinngleich hiess es in dem Aufsatz « Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen », der in den « Horen » erschien: « In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun »[2]). Unzweifelhaft wurde Schlegel durch die diesen Sätzen zugrunde liegende Anschauung bestimmt. Dabei bedeutete Schiller und Schlegel Form nicht etwa nur äusser Form, sondern durch poetischen Geist beseelte Gestalt. Darnach beurteilte er nun die Landschaftspoesie Friederike Bruns. Er fand, unstreitig habe ihre Poesie durch die Reisen an Mannigfaltigkeit der Bilder sehr viel gewonnen: allein dies sei nur eine materielle Bereicherung der Phantasie. An Form dagegen, das heisst an Empfindungen und Gedanken, die sich von innen heraus entwickeln und die im Keime schon mitgebracht werden müssen, übertreffen die mit reichern Farben geschmückten Gedichte die weniger glänzenden nicht. Wenn Schiller folgerte, dass ein Hausgeräte oder eine moralische Abhandlung durch eine geschmackvolle Ausführung zu einem freien Kunstwerke gesteigert werden könne, so sagte Schlegel einmal, die Kunst vermöge auch geringe Gegenstände zu adeln. In den Gelegenheitsgedichten Friedrich Rassmanns vermisste er das zur Kunst adelnde Vermögen[3]). Wie später gezeigt wird, sah er die Kunst Shakespeares ausschliesslich in der Fähigkeit, übernommenem Stoffe poetische Form zu geben.

Anders als in Göttingen dachte Schlegel in diesen Jahren ebenfalls über das Verhältnis zwischen Kunst und Sittlichkeit. Er stimmt darin jetzt mit seinem Bruder und Schiller überein. Beide hielten die Kunst für eine eigentümliche Tätigkeit des menschlichen Gemüts, die durch ewige Grenzen von jeder andern geschieden ist[4]). Die Moral könne daher in dem der Kunst eigentümlichen Gebiete keine Herrschaft beanspruchen; ihr dürfe kein moralischer

---

[1]) Schillers Werke 16, 252.
[2]) Schillers Werke 12, 85.
[3]) S. W. 11, 124.
[4]) Minor 1, 119.

G.A. Bürger-Archiv

Zweck untergeschoben werden. Die Kunst solle die getrennten Kräfte der Seele vereinigen, gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellen. Aber indem sie diese höchste ästhetische Wirkung, die Freude im reinsten Sinne, ausübe, bewirke sie einen wohltätigen Einfluss auf die Sittlichkeit[1]). Dies werde dem Künstler nur gelingen, wenn er sich selbst zur herrlichsten Menschheit hinaufgeläutert habe. Friedrich Schlegel fand dafür die Worte: « Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüts oder wenigstens eine durchgängige Tendenz zu derselben, wird niemand in das Allerheiligste des Musentempels gelangen können »[2]). Oder: « Die poetische Sittlichkeit muss Werk und Verdienst des Künstlers sein, . . ., nicht Gabe der Natur, die den Stoff gibt »[3]). Sobald daher der Künstler in seinem Werke — das war Friedrichs Gedankengang — das hohe Ziel der Kunst zu erreichen strebt, betätigt sich seine ganze sittliche Natur. Das Vergnügen, das die Kunst bereitet, fliesst somit aus sittlichen Quellen. Das Moralischgute hing also auch bei ihm mit der Kunst zusammen. Ihr letztes Ziel nannte er das höchste Schöne; und das Schöne im weitesten Sinne war ihm die « angenehme Erscheinung des Guten »[4]). Die Kunst dachte er sich dadurch sittlich wirkend, dass ihr Schöpfer, mit sittlicher Kraft ausgerüstet, das Werk schafft, durch die Moralität seinen Weg nimmt.

Aehnlich fasste nun auch Schlegel die sittliche Wirkung eines Dichtwerks auf. Er räumte jetzt der Moral nicht mehr einen Teil- oder Nebenzweck in der Kunst ein, wie er es früher getan hatte. Die wahre Kunst stellte er sich selbständig vor; frei von jedem ausser ihr liegenden Zwecke. Die künstlerische Sittlichkeit erschien auch ihm als Ausdruck der gesamten sittlichen Natur des Künstlers. Er sagte, der wahre Dichter nehme alle Seiten unserer Natur gleich unwiderstehlich in Anspruch[5]). Daraus lässt sich schliessen, dass er sich jene Dichtung, die durch hohe Kunst den ganzen Menschen zu ergötzen vermag, sittlich bildend vorstellte.

Weil daher Madame de Genlis in ihrem Roman « Les chevaliers du cygne » den sichern Leitfaden mo-

---

[1]) Schillers Werke 11, 141.
[2]) Minor 1, 122.
[3]) Walzel S. 154. — 15. Dez. 1793.
[4]) Minor 1, 133.
[5]) S. W. 10, 335. Aehnlich S. W. 11, 102: . . . « dass der Gipfel der Bildung mir durch die alle Kräfte harmonisch vereinigenden Zauber der Kunst erreicht wird ».

G.A. Bürger-Archiv

ralischer Rücksichten niemals aus der Hand liess, bemerkte Schlegel, schade sie ihrem Werke, als freies Kunstwerk betrachtet[1]). Dem Tadel Chamforts an der neuern Komödie der Griechen und Römer, dass darin durch den Gang der Handlung keine bestimmte Moral ausgesprochen werde, begegnete der Rezensent mit den Worten: « Als ob nicht eben dadurch die fröhliche Unbefangenheit, der köstliche Mutwille der komischen Darstellung verloren ginge, und als ob sie nicht schon moralisch genug wirkte, wenn sie eine schöne Freiheit des Gemüts in uns nährt! »[2]) Einem jungen Kritiker empfahl er « von den moralischen und psychologischen Zwecken bei einem Drama » abzusehen, um dadurch dem wahren Begriffe der dramatischen Kunst näher zu kommen[3]). Gœthes « Hermann und Dorothea » war ihm in hohem Grade ein « sittliches Gedicht », nicht weil es einen moralischen Zweck befolgt, « sondern insofern Sittlichkeit das Element schöner Darstellung ist »[4]). Daraus wird gewiss, dass Schlegel die sittliche Wirkung der Kunst in ihrer ästhetischen mitbegriff. In diesem Sinne hatte er wohl das Urteil seines Bruders aufgefasst, der das Epos das « sittlichste unter Gœthes Gedichten » nannte[5]).

Erst jetzt während seiner Tätigkeit in Jena sprach sich Schlegel über das Verhältnis zwischen Kunst und Natur aus, obgleich er in frühester Jugend mit dieser ästhetischen Frage bekannt geworden war. Sein Vater hatte sich ja das Verdienst erworben, als erster in Deutschland die Naturnachahmung als den höchsten und allgemeinen Grundsatz der Kunst, wie ihn Batteux' ästhetische Schrift verkündete, verworfen zu haben. Seitdem war sie nie mehr mit Erfolg gelehrt worden. Auch Wilhelm Schlegels Geist zeigte sich für diesen Gedanken nicht mehr empfänglich. Als er sein kritisches Amt in Jena antrat, galt ihm die Kunst als ein völlig selbständiger Zweck der menschlichen Tätigkeit, mit ganz ihr eigentümlichen Gesetzen. Nicht nur alle Ansprüche der Moral, sich in ihr Rechte zu wahren, wies er ab, sondern auch jene Ansicht, dass sie ein getreues Abbild der Wirklichkeit sei.

---

[1]) S. W. 10, 101 f.
[2]) S. W. 10, 286.
[3]) S. W. 11, 286.
[4]) S. W. 11, 221.
[5]) Walzel S. 292. — 26. August 1797.

G.A. Bürger-Archiv

Sein Bruder Friedrich trat jenen entgegen, welche « die Kunst nur für Erinnerung an die schönste Natur » hielten, weil sie ihr dadurch alles selbständige Dasein absprachen. Es sei aber, sagte er, « ihr angeborenes göttliches Recht: niemand zu gehorchen als sich selbst »[1]). « Hätte sie nicht ihre eigne Gesetzmässigkeit, wäre sie nur Natur, so wäre sie nicht viel mehr als ein dürftiger Behelf des Alters »[2]). Ebenso fasste Schiller Kunst und Natur als wesentlich verschieden auf. Die Kunst war ihm eine selbständige Welt für sich. Ihre Hoheit würde erniedrigt und der Natur Unrecht getan, wenn sie nur eine Nachahmerin dieser wäre. Trotzdem die Natur einen unerreichbaren Zauber entfalte, sagte er, biete sie viel Unvollendetes: dem Wirklichen seien Schranken gesetzt; der Zufall herrsche in ihr. Da aber das Kunstwerk davon frei sein müsse, so könne sich der Künstler nicht darauf beschränken, nur die Natur nachzuahmen. Er gehe über die Wirklichkeit hinaus und trete in das Reich des Ideals ein: dann stelle er die wahre Natur dar. Durch diese Kunst des Ideals sei er aber wahrer als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung.

Gleicherweise wie Schiller und Friedrich Schlegel dachte sich auch Wilhelm Schlegel Kunst und Natur in ihrem Wesen verschieden.

Gedichte wie « Agneswerder » und andere von Voss tadelte er, weil der Verfasser in ihnen den « unermesslichen Abstand von gemeiner Wirklichkeit bis zu schöner Dichtung » ganz aus den Augen verloren habe[3]). Da Iffland in seinem Schauspiel dem « Schönen auch nicht das kleinste Plätzchen » mehr einräumte, sondern « nichts als Zerrüttungen, Versunkenheit, Zwiespalt, unglückliche Ehen, Verbrechen, die vor Kriminalgerichte gehören, herabgewürdigte Naturen, die ihre eigne Henker sind » vorführte, fragte er: « Versinkt auf diese Art die Kunst an der Hand der gepriesenen Natur nicht endlich in den Schlamm, . . . ? »[4]). Gerade weil Kotzebue in seinen Schauspielen durch nackte sinnliche Natur zu rühren beabsichtige, alle natürlichen Dinge recht nahe rücke, habe er sich an echter Sittlichkeit und Schönheit[5]) versündigt. Dieser Gefahr scheinen ihm alle gewöhnlichen Werke der deutschen Dramatiker unterlegen zu sein, da in ihnen « keine Spur mehr

[1]) Minor 1, 8.
[2]) Minor 1, 23.
[3]) S. W. 10, 337.
[4]) S. W. 11, 61.
[5]) S. W. 10, 312. Ein weiteres Beispiel S. W. 11, 299.

G.A. Bürger-Archiv

vom Begriff eines freien, echten Kunstwerks zu entdekken » sei. Als natürlich gelte nur noch das Alltägliche und Plattprosaische.

Zum Teil machte er Diderot und Lessing für dieses Unheil verantwortlich, die durch ihr Verdienst, « gegen verjährte Angewöhnungen und Konventionen die Rechte der Natur als des Grundgesetzes für den dramatischen Dichter » verfochten zu haben, manche sehr verderbliche Missverständnisse veranlasst hätten. Er hoffte von der Zukunft eine Rückkehr zur wahren schönen Kunst, in der « nur gewählte Natur durch das Medium erhöhter Darstellung » gelte[1]). Das Kunstschöne erwartete er demnach wie Schiller von der Gestaltung wahrer Natur, idealisierter Wirklichkeit. Schon im Shakespeare-Aufsatz, wo er den versifizierten Dialog gegen den Einwand der Unnatürlichkeit verteidigte, brach seine Ansicht durch, dass der Dichter nicht alles Wirkliche abbilden dürfe, wie es ist, sondern nur soweit, als es sich mit den poetischen Gesetzen vertrage. Im gewöhnlichen Umgange sei der Dialog oft reichlich mit Unvollkommenheiten ausgesteuert, so dass er Verdruss und Langeweile errege. Zufällig begegne es wohl jedem Menschen, dass er nur mit halbem Ohr höre und mit halber Besinnung antworte; dass er sich wiederholen lassen müsse, was der andere gesagt, weil er es nicht begriffen; oder dass er immer auf dasselbe zurückkomme, ohne auf die Gründe des andern zu achten. Solche Unvollkommenheiten, insofern sie nicht aus den Charakteren und Lagen der Personen entspringen, habe der Dichter billig zu entfernen. Eben dies gelte auch von den Mängeln der Rede, für sich, ausser dem Zusammenhange des Gesprächs betrachtet[2]). Der Standpunkt, die Kunst nur als eine « leidende Nachahmung der Natur » aufzufassen, galt ihm als überwunden. Er erblickte in ihr « eine selbsttätige, nach Gesetzen des menschlichen Gemüts erfolgende Umgestaltung der Natur »[3]).

Wo sich nun Schlegel grundsätzlich über das Wesen der Poesie aussprach, offenbarte er Gedanken, die sich in die bis dahin dargelegten Anschauungen über Kunst einpassen. Zum Teil allerdings führte der Einfluss Herders in gleiche Denkbahnen ein.

Unschwer erkennt man, dass den Kritiker die Einsicht leitete: nur durch die Form werde eine stoffliche

---

[1]) S. W. 11, 62.
[2]) S. W. 7, 50f. Ein weiteres Beispiel S. W. 7, 93.
[3]) S. W. 11, 189.

G.A. Bürger-Archiv

Masse zur Poesie, wenn er einmal sagte, « nicht jeder auch noch so hinreissende Erguss eines lebhaften Gefühls » sei poetisch. Obgleich daher die drei Stücke, welche die Sammlung der « Vermischten Schriften » von G. W. C. Starke eröffnen, von der Wärme menschenfreundlicher Gesinnungen beseelt seien, fehle ihnen etwas, das sie zu eigentlichen Gedichten mache[1]. Durch den Mangel an idealisierender innerer Formung fühlte er sich bei jenen noch zu sehr innerhalb der Grenzen der Wirklichkeit. Aus der gleichen ästhetischen Einstellung heraus wollte er das Geschmückte und Rednerische, dem doch die wahre Form zum Kunstwerk abgeht, nicht mit dem wahrhaft Poetischen verwechselt wissen. Nur « die anschauliche Bezeichnung der Vorstellungen, der innigste Ausdruck der Empfindungen » heisst er poetisch[2]. Weil daher die Poesie des Stils tief Menschliches offenbare, das jedes Herz wahrnehme, erblicke er in ihr die « unmittelbarste natürlichste Sprache »[3]. Oder wie er im gleichen Aufsatz über Shakespeare an anderer Stelle sagte, « eine allen menschlichen Zungen gemeinschaftliche Mundart »[4]. Herdersche und Schillersche Anschauungen vermischen sich ihm in diesen Worten über Poesie. Man vernimmt daraus sowohl die Ansicht Herders, dass die Poesie Musik der Seele sei[5] als auch Schillers Begriff, dass sie « der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben » habe[6].

Endlich muss noch auf das Problem der neuen Poesie hingewiesen werden, das in den Rezensionen über Werke Gœthes gelöst erscheint. Anfänglich galt Schiller die antike Dichtkunst noch als das Ideal, dem der moderne Dichter nachzustreben hat. Der junge Friedrich Schlegel, von « revolutionärer Objektivitätswut » besessen, stand ebenfalls völlig auf Seite der Antike, das Heil der Gegenwart und Zukunft in ihrer Wiederbelebung erkennend. Herders geschichtliche Betrachtungsweise und Gœthes Dichtungen liessen aber beide einsehen, wie einseitig sie sich zur klassischen Poesie des Altertums einstellten. Von verschiedenen Grundlagen ausgehend, unternahmen sie, den Gegensatz antiker und neuer Poesie zu fassen und teilten ihnen

---

1) S. W. 11, 100.
2) S. W. 7, 52.
3) S. W. 7, 52.
4) S. W. 7, 56.
5) Suphan 4, 166.
6) Schillers Werke 12, 188.

G.A. Bürger-Archiv

Kunst und der Poesie seinem eigenen Nachdenken entsprungen. Auch hierin schloss er sich den Lehren seines Bruders und Schillers, als dem Vertreter der klassischen Kunstlehre, an. In einigen wenigen Fällen allerdings wirkten aus ihm und auf ihn geistige Kräfte, die ihn einerseits an der vorjenaischen Kunstlehre festhalten liessen und anderseits bereits auf den Boden neuester Geistesrichtung ablenkten. Es wird damit sein Mangel an grundsätzlicher Festigkeit in ästhetischen Dingen offenbar.

Damals fehlte eine feste Theorie der Dichtungsarten. Die äusserliche Einteilung der poetischen Gattungen nach ihrer Verschiedenheit im Stoffe und der äussern Form, wie sie den rationalen und emotionalen Aesthetikern eigen war, vertrug sich nicht mehr mit Schlegels neuer Kunstanschauung. Das Wesen einer Dichtungsart wollte er aus den Gesetzen des menschlichen Geistes ableiten, wie dies die Klassiker[1]), Herder[2]) und Friedrich Schlegel[3]) erstrebten. Gleich ihnen hielt er sich auch an den Satz, dass die besonderen Gesetze des Stils aus dem Wesen ihrer Dichtungsarten herfliessen. So gab er schon in der Rezension über Vossens Homer-Uebersetzung nicht zu, dass man die Beiwörter, welche im Munde der redenden Personen oft sehr undramatisch seien, als Fehler des homerischen Epos beurteile, weil « die Wahrheit des Dialogs der Harmonie des epischen Tons » untergeordnet sein müsse[4]). Oder er wies auf die nutzlose Mühe hin, aus dem Begriff der Erzählung und des Dialogs die höchsten Vorschriften für die epische und dramatische Dichtungsart entwickeln zu wollen, da im alten Drama die Personen häufig erzählen, im homerischen Epos fast beständig redend eingeführt werden und in lyrischen Gedichten sowohl Erzählung als Gespräch vorkomme. « Aber », rief er aus — und darauf kommt es an — « wie durchaus verschieden in jeder von diesen Gattungen! Der epische Dialog ist ebenso wenig ein bloss natürlicher als der tragische, dem er ganz entgegengesetzt ist; beide sind bis in ihre feinsten Bestandteile nach dem Charakter des schönen Ganzen, wozu sie gehören, gebildet »[5]).

---

[1]) Vgl. Sokrates. Ztschr. für das Gymnasialwesen. 1914. S. 369. Walzel, Oskar: Gœthe und die Schlegel über den Stil des Epos.

[2]) Suphan 2, 153.

[2]) Minor 1, 224.

[3]) S. W. 10, 154.

[4]) S. W. 11, 190.

G.A. Bürger-Archiv

1. Epik.

Von den Kunstformen der epischen Gattung hat er einzig das Epos nach seinem Wesen näher untersucht und bestimmt. Dies geschah in zusammenhängender Weise in der Rezension über « Hermann und Dorothea ». Dagegen sind Schlegels Ansichten über den Roman und das Märchen nur aus vereinzelten Winken, die in verschiedenen Kritiken zerstreut liegen, zu gewinnen. Sie runden sich aus Mangel an Vollständigkeit nicht zu einem geschlossenen Bilde vom Wesen dieser beiden Kunstformen.

Epos. 1796 veröffentlichte Friedrich Schlegel den Aufsatz « Ueber die homerische Poesie. Mit Rücksicht auf die Wolfischen Untersuchungen ». Die Ergebnisse dieser Arbeit gingen teilweise wörtlich in die 1798 erschienene « Geschichte der Poesie der Griechen und Römer » über. Aus diesen beiden Quellen schöpfte Wilhelm Schlegel seine Ansichten über das alte Epos. In einer Anmerkung bekannte er selbst, einige Gedanken aus der noch nicht erschienenen « Geschichte » seines Bruders benützt und mit den seinigen verarbeitet zu haben[1]). Tatsächlich aber lehnte er sich beinahe vollkommen an die Charakteristik an, die Friedrich vom homerischen Epos gegeben hatte.

Wolfs « Prolegomena ad Homerum » (1794) zerstörten den damals landläufigen Begriff von den homerischen Epen. Homer galt als ihr Schöpfer und sie selbst hatte man als einheitliche, in sich geschlossene Ganze angesehen, aus denen man das Wesen der epischen Dichtungsart abzog. Wolf dagegen sah in den Rhapsoden, den vorhomerischen Sängern, die Schöpfer einzelner epischer Gesänge, die in einem spätern Zeitalter zur « Ilias » und « Odyssee » verschmolzen worden seien. Im November 1794 glaubte Friedrich Schlegel noch an die Einheit der homerischen Gedichte und an einen einzigen Verfasser[2]). Als er aber mit Wolfs Studien bekannt wurde, war jener Glaube verloren. Sofort bekannte er sich bis auf einige wenige Stücke zur gleichen Ansicht. Sie bildete sich in dem Aufsatze über die homerische Poesie, den er alsbald unternahm, weiter aus.

---

[1]) S. W. 11, 196. Anm.
[2]) Walzel S. 197. — 18. Nov. 1794.

G.A. Bürger-Archiv

Um unvoreingenommen seine Untersuchungen anstellen zu können, wollte Friedrich Schlegel zunächst alle gewöhnlichen Meinungen über die Epopöe ausgeschaltet wissen. Kurz zusammengefasst lehrte er dann Folgendes: Das epische Gedicht gliedert sich in viele Teile, die für sich bestehende Ganze sind. Jedes kleinere und grössere Glied hat sein eigenes Leben, ja auch soviel Harmonie wie das Ganze. Deshalb leite Aristoteles völlig irre, wenn er es zur Tragödie umdeute und von ihm die Darstellung einer einzigen vollständigen Handlung verlange. Im epischen Gedicht ist alles nur zufällige Begebenheit, das heisst Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer und der Keim künftiger Begebenheiten: der Umfang ist unbegrenzt. Das Wunderbare macht einen wesentlichen Bestandteil der epischen Dichtungsart aus. Nur dürfen ihm nicht die gewöhnlichen Missverständnisse anhaften. Es darf nicht den lebendigen Schein der Möglichkeit verlieren, nicht willkürlich gedichtet oder fremden Vorbildern nachgesprochen sein. Daher müssen die einzelnen Bestandteile der willkürlichen Zusammensetzung im Epos aus der lebendigen Wirklichkeit, aus eigener Anschauung oder geglaubter Sage entlehnt werden. Das epische Gedicht hat keine durchgängig bestimmte Richtung; es gleicht einem stetigen Strom, der in jedem Punkt seines Laufs zugleich anspannt und befriedigt. Der unbestimmten Dauer des Epos ist der Hexameter allein angemessen. Sein Gesetz fordert nur sinnliche Einteilung und Ordnung der Massen, Gleichheit der Teile und klare Andeutung der Einschnitte. Die grösste Beharrlichkeit, die vollkommenste Gleichmässigkeit und der stärkste Schwung kommen diesem Metrum zu. Im Ganzen betrachtete Friedrich Schlegel das homerische Epos als ein Naturgewächs, in dem die Kunst auf der ersten Bildungsstufe nicht höher steigen, und weder rein noch selbständig sein konnte, das heisst das Höchste der Kunst nicht erreichte.

Ein Abdruck dieser Charakteristik stellt das Bild dar, das Wilhelm Schlegel von der ursprünglichen epischen Gattung entwarf. Auch er setzte zunächst alle gangbaren und in den Lehrbüchern immer wiederholten Begriffe von der sogenannten Epopöe beiseite. Was Wolf und sein Bruder Friedrich über die Entstehung und Fortpflanzung der homerischen Gesänge lehrten, diente ihm als Grundlage zu seinem Versuch. Demnach anerkannte er « Ilias » und « Odyssee » nicht mehr als ursprünglich einheitliche Ganze. Er bemerkte: in der zusammengesetzten Länge der

G.A. Bürger-Archiv

beiden Werke verliere man Mass, Verhältnis und Ordnung nicht selten aus den Augen; dagegen nehme man all das in den kleinsten Teilen der Epen wahr. Ihre eigentümliche poetische Einheit beziehe sich nicht auf die Vernunft, sondern nur auf die Phantasie. Sie sei nichts weiter als Umriss, sichtbare Begrenzung. Die Leichtigkeit der Teilung und Vereinigung nannte er eine natürliche Eigenheit der epischen Gattung. Damit vertrage sich nur ein Gegenstand, der nicht in einer einfachen unteilbaren Handlung bestehe, sondern in Vorfällen, Begebenheiten. An Lessing erinnernd bezeichnete er dann das Wesen des Epos als ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Diesem innern geistigen Rhythmus gleiche sich der Hexameter an. Auch in den Reden, den Episoden und Gleichnissen, ja in der Wortstellung und Wortfügung erkenne man die Verknüpfungsweise der Rhapsodie. Im Gegensatz zu seinem Bruder möchte er im Epos das Wunderbare nicht als unerlässliche Bedingung aufstellen. Er beschrieb und erklärte es bei Homer als etwas, das ihm die Zeit verliehen habe. Daher könne der Mythus für die Poesie nur dann begünstigend sein, wenn er lebe, das heisst wenn er noch bestehender Volksglaube sei. Die Dichtung müsse den festen Boden der Wirklichkeit unter sich haben; Sitte oder Sage müsse beglaubigt sein. Der Tadel, den er den neuern Epopöendichtern in diesem Punkte nicht erspart hat, weckte seine früheren Gedanken über Volkspoesie auf: «Ihre Werke sind daher auch bloss gelehrt und haben nie von den Lippen des Volkes getönt, da Homer der populärste aller Sänger war, weil seine Dichtung vom Leben ausging und darauf zurückführte»[1]). Die epische Dichtungsart galt ihm als eine erste Stufe der menschlichen Kunst. Nicht als die höchste oder vorzüglichste; aber als eine reine, vollendete Gattung besitze das Epos ewig gültigen Wert.

Weshalb er sich in der Frage des Epos so eng den Gedanken seines Bruders anschloss, hat ausser dem allgemeinen Einfluss in Kunstsachen noch einen andern Grund. Heyne, Wilhelms früherer Lehrer in Göttingen, hatte vor Wolf die Einheit der homerischen Epen bezweifelt. Diese Zweifel scheint Wilhelm von ihm übernommen zu haben, worüber sich Friedrich Schlegel vor der Bekanntschaft mit Wolfs Ergebnissen entrüstet hat. Seine antik gestimmte Seele sträubte sich gegen die Vermutungen seines Bruders.

---

[1]) S. W. II, 198.

G.A. Bürger-Archiv

Er glaubte noch an die Einheit der homerischen Epen und hielt seinem Bruder entgegen: « Eine Sammlung von Sagen, Gesetzen, Gebräuchen, Geschichten und ein Werk! ... So spielt selbst ihr den Griechen mit! »[1]) Wie nahe Wilhelms Ansichten denjenigen Wolfs kamen, lassen Stellen aus Friedrichs Briefen erkennen. Das einemal heisst es, nachdem sich Friedrich erkundigt hatte, ob Wilhelm Wolfs « Prolegomena » schon gelesen habe: « Nach deiner Vorstellungsart muss dir viel darin sehr gefallen »[2]); das andere Mal: « Du würdest dich freuen hier, was du sonst so scharfsinnig vermutet hast, wiederzufinden »[3]). So trat Wilhelm Schlegel, als er die Arbeiten seines Bruders über die homerische Poesie las, in eine vertraute Gedankenwelt ein. Wolfs Schriften scheint er aber erst zur Abfassung der Rezension über « Hermann und Dorothea » studiert zu haben.

Doch wie sein Bruder ging er über die Ergebnisse Heynes und Wolfs hinaus. Aus den Urgesängen, die damals noch niemand gewagt hatte wieder herzustellen und aus denen die Gedichte später zusammengesetzt worden sein sollen, wollte er die Stilmerkmale des Epos ableiten. Er entwarf die dargelegte Charakteristik. Vor der Gefahr, welche dem Theoristen drohte, die Ergebnisse zu starren Normen für den modernen epischen Dichter zu steigern, bewahrten ihn die kritischen Pflichten. Das Werk Gœthes stand ihm stets vor Augen. Der Vergleich mit den homerischen Epen fiel daher nicht strenge aus. In allem Wesentlichen stimme « Hermann und Dorothea » mit seinen grossen Vorbildern überein. Er kennzeichnet sein einfühlendes Verständnis, wenn er gestand, jene unbestimmte epische Einheit, von der er sich in den alten epischen Gesängen überzeugt habe, könne bei einem ganz erfundenen Stoffe nicht ohne Einschränkung gelten. Die Einführung von Personen, denen nur die Macht des Dichters Leben verliehen habe, mache eine vollkommenere Befriedigung, eine strengere Begrenzung notwendig. Er war es zufrieden, dass die Anlage des Ganzen durchaus episch, nicht dramatisch ist. Wo auch das Epos Gœthes in Stil und Ton gelegentlich von Homer abwich, tadelte er nicht, sondern erklärte den Umstand geschichtlich.

Den Werken zweier anderer epischer Dichter bestritt er aber das Recht Epen homerischer Art zu sein. Virgils

---

[1]) Walzel S. 210. — 20. Jan. 1795.
[2]) Walzel S. 230. — 31. Juli 1795.
[3]) Walzel S. 248. — 23. Dez. 1795.

G.A. Bürger-Archiv

Aeneide verliere es deshalb, weil in ihr ausser der künstlicheren Verknüpfung des Ganzen, das Bestreben herrsche, tragische Notwendigkeit in die Handlung zu bringen. Der ruhige Rhythmus des Vortrags fehle; die Sprache habe Feierlichkeit, Hoheit und Pracht. Dem Wunderbaren gehe die volksmässige und nationale Wirkung ab, da es nicht Volksglaube sei. Schon Friedrich Schlegel sah in ihm kein reines, echtes Epos. Sowohl im ganzen als im einzelnen tadelte auch er das Rhetorische und Tragische in der Aeneide.

Den Namen eines eigentlichen Epos verwehrte Wilhelm Schlegel ebenfalls Vossens « Luise ». Dies Werk sei mehr Darstellung des Ruhenden, als ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Denn dessen Gegenstand sei etwas nur physisch, in der Zeit, nicht ethisch, das heisst im Gemüt und in den innern Verhältnissen der Handelnden Fortschreitendes[1]). Das reine Epos schliesst nach seiner Ansicht eben das sentimentale Wohlgefallen an ländlichen Gegenständen aus; der ruhigen, epischen Bewegung ist das « poetische Stilleben », die Darstellung des Leblosen, das nicht auf den Menschen bezogen, sondern nur um seiner selbst willen ausgemalt wird, zuwider[2]).

Roman. Zu einer Theorie des Romans in klassischem Geiste lieferte Schlegel bescheidene Ansätze. Im wesentlichen übertrug er die Anschauungen über das Epos auf die Kunstform des Romans. Denn nachdrücklich betonte er die grosse Analogie, welche zwischen dem Roman und dem epischen Gedicht bestehe. Vorzugsweise brauchte er auch in diesem Falle die Kunstform des Dramas als Gegensatz.

Was er zur Einheit des « Don Quixote » sagte, um damit dem Vorwurf der Zusammenhangslosigkeit zu begegnen, der dem Roman gemacht würde, klingt an Bekanntes an. Er meinte, alsdann wäre die Komposition des ganzen « Don Quixote » äusserst fehlerhaft, wenn ein materieller Zusammenhang gefordert würde, der die Vorfälle wie Ursache und Wirkung, wie Mittel und Zweck, untereinander verknüpfte, so dass alles darauf abzielte, irgend etwas zustande zu bringen. Aber Cervantes' Werk bestehe aus Begebenheiten, die zwar aus einem gemeinschaftlichen Grunde herfliessen, deren Folge aber, nach dem blossen Begriffe betrachtet, zufällig sei, die jede ihre Wirkung und

---

[1]) S. W. II, 205.
[2]) S. W. II, 217.

G.A. Bürger-Archiv

Auflösung für sich habe und zu nichts weiter führe. Es scheine eben, dass man die strengeren Gesetze des Dramas mit dem weit freieren, dem epischen Gedichte analogen Gang des Romans, verwechselt habe[1]). Hinsichtlich des Gegenstandes verwies er auch in der Rezension über « Hermann und Dorothea » auf den Unterschied zwischen Roman und Drama, wie ihn Gœthe im « Wilhelm Meister » angedeutet hat. Wenn es darin heisst: « Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden, im Drama Charakteren und Taten; man könne dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben, das Schicksal hingegen habe nur im Drama statt »[2]), so passte sich dies vollkommen in seine Anschauungen ein. Doch Schlegel hielt nicht durchweg an diesen Ansichten über den Roman fest.

In der Rezension über Tiecks Don Quixote-Uebersetzung findet sich ein Satz, der sich nicht mehr in die bisher beobachtete Kunsttheorie einfügt. Schlegel äusserte, beim Roman komme es bloss darauf an, « dass die Reihe der Erscheinungen in ihrem gaukelnden Wechsel harmonisch sei, die Phantasie festhalte und nie bis zum Ende die Bezauberung sich auflösen lasse »[3]). Damit wich er, indem er dem blossen Phantasiespiel in der Poesie soviel Bedeutung einräumte, von der klassischen Kunstlehre ab. Eine Hauptursache dieser Abweichung muss in dem Einfluss des sich zum Romantiker fortbildenden Bruders gesehen werden.

Den Roman, in dem historische Wahrheit und Erfindung verwoben sind, verwarf Schlegel, weil darin die reine Kunstform verletzt sei. Unleugbar sei dies im epischen und dramatischen Gedichte erlaubt. Denn Epos und Drama trügen das Gepräge der erfindenden Einbildungskraft zu auffallend an sich, als dass jemand von ihnen historische Belehrung erwarten sollte. Der Roman hingegen habe die Form der Erzählung mit der Geschichte gemein. Wenn er nun gar einen Teil des Stoffes aus ihr entlehne, so werde sich durch eine natürliche Täuschung das Hinzugedichtete im Gedächtnis des Lesers an historische Kenntnisse anknüpfen und auf diese Art Verwirrung verursachen[4]). Den der reinen Kunst fremden Zweck der Belehrung möchte er deshalb nicht vorgetäuscht wissen.

---

[1]) S. W. II, 410.
[2]) S. W. II, 189.
[3]) S. W. II, 410.
[4]) S. W. II, 10 f.

G.A. Bürger-Archiv

Ein Wort über die äussere Form des Romans findet sich in der Rezension über « Hermann und Dorothea ». Schlegel bemerkt da, die Lehre vom epischen Rhythmus verdiene deswegen genauer auseinandergesetzt zu werden, weil sie auf den Roman angewendet werden könne. Vielleicht das einzige Mittel, einen Roman nicht bloss nach der allgemeinen Anlage, sondern auch nach der Ausführung im einzelnen durchhin poetisch zu machen, erkannte er in einem Rhythmus der Erzählung, der sich zum epischen ungefähr so verhielte, wie der oratorische Numerus zum Silbenmasse[1]). Genaueres fügte er nicht bei. Nur aus einer Rezension erfährt man noch einen einzelnen Umstand, der dem Stil des Romans nicht angepasst erscheint. An dem Ausdruck in Schulzens Romanen tadelte Schlegel die « blühende Fülle der Rede »[2]). Abgesehen davon, dass sie dem Schriftsteller nicht recht zu Gebote stand, wünschte der Rezensent, Schulz hätte die Ansprüche darauf ganz aufgegeben, da der Roman ihrer gar nicht bedürfe.

Märchen. Es gehört zum Wesen Schlegels, dass er sich als Rezensent gegen das Märchen stets besonders geneigt erwies. Ueber das luftige Werkchen Goethes in den « Horen » äusserte er sein lebhaftestes Vergnügen. Er lobte es als das lieblichste Märchen, das je von dem Himmel der Phantasie auf die dürre Erde herabgefallen sei[3]). Mit Wohlwollen beurteilte er eine Anzahl anderer Werke dieser Dichtart, wenn er ihnen auch kleine Tadel nicht ersparen konnte. Er fühlte sich daher nicht weniger zu den Dichtungen eines « wahren Gegenfüsslers der gewappneten ritterlichen Schriftsteller »[4]) hingezogen, weil bei diesem die Einbildungskraft vorwiegend seine dichterischen Arbeiten hervorlockte: Tieck ergötzte ihn mit seinem « Ritter Blaubart » und dem « Gestiefelten Kater ».

Das wesentlichste Merkmal des Märchens erblickte er darin, dass in ihm die Phantasie bloss von ihren eigenen Flügeln getragen und der Knoten sowohl sinnlich geschürzt als sinnlich aufgelöst werde[5]). Wenn dies zutreffe, so sei vielleicht das Höchste in dieser Gattung erreicht. Die Handlung brauche daher keine Einheit für den Verstand zu haben. Gediegenen Gehalt,

---

[1]) S. W. 11, 220.
[2]) S. W. 11, 29.
[3]) S. W. 10, 87.
[4]) S. W. 11, 136.
[5]) S. W. 10, 107. 11, 33.

G.A. Bürger-Archiv

grosse Ausbeute für den Geist verlange man vom Märchen nicht. Es könne ohne all dies sehr artig und unterhaltend ausfallen, besonders wenn es dabei von der Leichtigkeit eines bescheiden geschmückten Vortrages gehoben werde[1]). Im einzelnen möge es Sinn und Geist besitzen, aber ohne eine durchgeführte Beziehung im ganzen[2]). Schlegel erkannte daher, dass die Kinder bessere Kenner des Märchens sind als die Erwachsenen, weil sie sich einem ganz unbefangenen Spiel der Phantasie hinzugeben verstehen; die Erwachsenen hingegen allegorisieren es, deuten es, weil sie meinen, es müsse durchaus noch etwas dahinter stecken[3]).

Schlegel sah aber ein, dass an das Märchen nicht die hohen Forderungen der Kunst gemacht werden können, wozu man bei den ernsten Dichtungsarten berechtigt ist. Es reicht nicht an das Höchste in der Kunst heran, das, wie er selbst lehrte, die ganze Empfänglichkeit des Menschen beansprucht. Das Märchen aber ergötzt vorwiegend nur die Einbildungskraft. Somit beruhte Schlegels Vorliebe für das Märchen auf seiner Neigung zum ziel- und bedeutungslosen Phantasiespiel. Er fand Wohlgefallen an einer einseitigen, ausartenden Uebertreibung des Poetischen.

2. Lyrik.

Nur spärlich hat sich Schlegel über die lyrischen Dichtformen geäussert. So wie er das Wesen der epischen Gattung darlegte, findet sich auf dem Gebiete der lyrischen Kunst nichts Ebenbürtiges. Einzig zur Theorie des Lehrgedichts veranlasste ihn die Kritik wenige Gedanken vorzu tragen. Die Frage, worin er das Grundlegende des eigentlich lyrischen Gedichts sah, kann aus den Rezensionen nur notdürftig beantwortet werden. Einige grundlegende Bestimmungen leiteten seine Kritik über die Landschaftspoesie und die Idylle. Da ihm daher oberste Begriffsmerkmale der lyrischen Gattung fehlten, musste er ausschliesslicher dem eigenen Gefühl das Urteil überlassen. Dabei geschah nicht selten, dass es von dem stark ausgeprägten Empfinden für schöne Form überstimmt wurde, das heisst dass Schlegel, von dem vollkommenen Versbau eines Gedichts geblendet, den geringen Gehalt

[1]) S. W. 10, 105.
[2]) S. W. 10, 88. 11, 33.
[3]) S. W. 11, 140.

G.A. Bürger-Archiv

nicht beachtete. Trotz der Unvollständigkeit seiner gesamten Anschauungen über die lyrische Poesie, lassen sie doch die bekannten Grundzüge seines Wesens erkennen.

Lyrisches Gedicht. Von ihm verlangte Schlegel in erster Linie Einheit. Das Gedicht soll ein lyrisches Ganzes sein. Was er damit meinte, gibt die Kritik von Schillers Elegie « Der Spaziergang » zu verstehen. Es heisst darin, das Gefühl, welches Schiller in seinen Betrachtungen leite, sei das Verlangen, im einsamen, vertrauten Umgange mit der Natur, sich vor den verderblichen Einflüssen der Gesellschaft und ihren einengenden Verhältnissen zu retten. Von diesem Gefühl gehe der Dichter aus und kehre am Ende wieder zu ihm zurück. Schlegel forderte dann: « Das Gedicht ist also nicht nur nach seinem Gegenstand, sondern durch die Beziehungen desselben auf die Seele des Dichters ein Ganzes: es hat Einheit, sowohl lyrisch als philosophisch betrachtet »[1]). Demnach bestand für ihn die lyrische Einheit eines Gedichts in der durchgängigen Bezogenheit des Stoffs auf ein der Seele des Dichters entströmendes Gefühl. Innige Erregung, nicht bloss innere Anschauung setzt der lyrische Gesang im Dichter voraus[2]). Die Einheit ist weder von aussen gegeben noch zufällig. Wie einst an Schillers « Künstlern », so fand er sich freudig überrascht und entzückt durch die Harmonie beinahe unvereinbarer Eigenschaften, wodurch sich Vossens Hymnus « Friedensreigen » auszeichnet[3]).

Vom Gegenstande forderte er wie während seiner ersten kritischen Tätigkeit, Mannigfaltigkeit, Klarheit und Zusammenhang, von der Darstellung Anmut, Leichtigkeit und Harmonie des Tons. Trotz dieser Uebereinstimmung mit seinen frühern ästhetischen Forderungen, dachte er jetzt wesentlich anders. Wie später gezeigt werden soll, fasste er das Verhältnis von Inhalt, Gehalt und Form eines Kunstwerks im Sinne der Klassiker auf.

Landschaftspoesie. Die leitenden Gedanken in den Urteilen über Landschaftspoesie hatte Schlegel aus Schillers Rezension über die Gedichte Matthissons entnommen. In dieser schloss der ziemlich lange, voranstehende theoretische Teil mit dem Ergebnis: der Landschaftsdichter müsse entweder den Gegenstand zur Darstellung von

---

[1]) S. W. 10, 76.
[2]) S. W. 10, 83.
[3]) S. W. 10, 334.

G.A. Bürger-Archiv

Empfindungen machen, das heisst durch die Form Empfindungen nachahmen und ausdrücken — musikalisch wirken lassen; oder er müsse die Natur in den Kreis der Menschlichkeit heben, indem er sie Ideen ausdrücken lasse. In der schönen Haltung eines musikalischen Stücks male sich dann die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele. Dadurch würden seine Gedichte schöne Kunst.

Schlegel entnahm daraus die Forderung erhöhter musikalischer Wirkung. Weiterhin leiteten ihn folgende Sätze: Vom Landschaftsdichter könne Leben oder Harmonie des Gemäldes, womöglich beides, gefordert werden: « Er muss entweder das zufällig Koexistierende in eine scheinbar notwendige Folge von Erscheinungen zu verwandeln wissen oder die Gegenstände müssen sich nach seiner Empfindung richten, indem er musikalische Einheit in sie hineinlegt. Erst dadurch wird das Gemälde Poesie; denn das Feld dieser Kunst ist nicht das Einzelne und wirklich Vorhandene, sondern das Allgemeine und Mögliche »[1]). Dies sind Gedanken, die Schlegel dem kritischen Teil von Schillers Rezension entlehnte. Dort sprach Schiller von dem « generischen Charakter » der Naturgestalten, lobte des Dichters Geschick, den « Darstellungen Leben und Sinnlichkeit zu geben » und mahnte den Landschaftsdichter seinen Vorteil dadurch zu wahren, dass « er sich immer nur an denjenigen Teil seines Gegenstandes halte, der einer genetischen Darstellung fähig ist ». Darnach habe sich Matthisson gerichtet. Sein Gegenstand sei immer mehr das Mannigfaltige in der Zeit als in dem Raume, immehr mehr die bewegte als die feste und ruhende Natur. Vor unsern Augen entwickle sich ihr immer wechselndes Drama und mit der reizendsten Stetigkeit laufen ihre Erscheinungen ineinander[2]). Man erkennt: der dem streng Philosophischen abgeneigte Schlegel hielt sich mehr an Grundsätze, die praktisch verwertet erscheinen.

Idylle. Auch über die Idylle dachte Schlegel nicht selbständig. Wiederum stützte er sich auf den Gattungsbegriff Schillers. Dieser nannte die Idylle eine poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit. Es sei ihr Zweck, den Menschen in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von aussen darzustellen. Schiller glaubte nun, dass ein solcher Zustand nicht bloss vor dem Anfange der Kultur statt-

---

[1]) S. W. 10, 195 f.
[2]) Schillers Werke 16, 261.

G.A. Bürger-Archiv

finde, sondern dass er es auch sei, den die Kultur als ihr letztes Ziel erstrebe. Dadurch aber, dass die sentimentalische Schäferidylle unglücklicherweise das Ziel hinter uns stelle, dem sie uns doch entgegen führen sollte, könne sie bloss das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflössen. So besitze sie zwar den höchsten Gehalt für das Herz, aber allzuwenig für den Geist. Sie sei gerade so weit Ideal, dass die Darstellung dadurch an individueller Wahrheit verliere und sie sei wieder gerade um soviel individuell, dass der idealische Gehalt darunter leide[1]).

Unschwer erkennt man den Niederschlag dieser Gedanken in Schlegels Kritik der Werke Gessners. Alle sentimentale Schäferpoesie, sagte er, treffe ein Vorwurf. Nämlich jene Harmonie des innern Daseins, welche der Wahrheit nach die letzte, schwer errungene Vollendung der Menschheit sein könne, verliere erstaunlich an Würde und Interesse, wenn sie als ein ursprünglicher Zustand, als ein allgemeines Erbteil der Beschränktheit dargestellt werde[2]). Dieser Vorwurf treffe die Gessnersche Poesie in ausgezeichnet hohem Grade. Der Verlust an individueller Mannigfaltigkeit werde nicht hinlänglich durch den Gehalt der Ideale oder vielmehr des einzigen Schäferideals ersetzt.

Die übrigen Urteile über Gessner hat ihm Herder nahe gelegt. In der zweiten Sammlung der « Fragmente » wird an dem schweizerischen Idyllendichter Mangel an Bestimmtheit der Charaktere und an Handlung gerügt[3]). Im selben Sinne tadelte Schlegel, es fehle den Idyllen an Charakteristik und es sei in ihnen gar kein wahrer Fortschritt[4]). Herder betonte, wie stark sich Theokrit und Gessner unterscheiden. Jener male Leidenschaften und Empfindungen nach einer verschönerten Natur, dieser Empfindungen und Beschäftigungen nach einem ganz verschönerten Ideale[5]). Auf die entschiedene Ungleichartigkeit zwischen beiden Dichtern machte auch Schlegel aufmerksam. Schiller half ihm dann noch schärfer bestimmen, so dass er einen unendlichen Abstand zwischen schöner Darstellung individueller Natur und einer ganz selbstgeschaffenen Idyllen-

---

[1]) Schillers Werke 12, 222 ff.
[2]) S. W. 10, 242 f.
[3]) Suphan 1, 346.
[4]) S. W. 10, 242 f.
[5]) Suphan 1, 347.

G.A. Bürger-Archiv

welt wahrnahm, zwischen naiver Einfalt und sentimentaler und sittlicher Idealität[1]).

Lehrgedicht. Es ist bezeichnend für Schlegels Wesen, dass er sich infolge seiner geistigen Biegsamkeit leicht in ein neues ästhetisches System einlebte. Da dies nie auf tief innerliche Weise geschah, so vertrugen sich mit den gerade jeweils bei ihm herrschenden Anschauungen andere, die jene folgerichtig ausschliessen. Durch seine Abhängigkeit von den Theorien anderer geschah es daher, dass er zu dieser Zeit zwar überwiegend wie Schiller und Gœthe dachte, einerseits aber doch schon der Wendung seines Bruders zum Romantiker leise folgte und anderseits mit einigen Fäden noch an Bürgers Anschauungen hing. Dahin ist Schlegels Vorliebe für die didaktische Dichtart zu rechnen, die bis ans Lebensende nicht erlosch. Das Gedicht die « Gesundbrunnen » von Neubeck verschaffte ihm die Gelegenheit, sich auch auf dieser Stufe seiner Entwicklung zu ihr zu bekennen.

Zwar äusserte er, den Menschen als den höchsten Gegenstand in der Kunst anzusehen und demnach auch die lyrische, epische und dramatische Poesie höher zu achten als die Lehrdichtung. Doch trotzdem man dies zugeben und unstreitig anerkennen müsse, brauche man diese untergeordnete Gattung nicht zu verwerfen. Das Beispiel des klassischen Altertums spreche dafür. Allerdings schwäche sich das Ansehen dieser Vorbilder durch zwei Einwände. Erstens nämlich stammten die ältern griechischen Lehrgedichte aus einer Zeit her, die noch keine Prosa als Werkzeug der schriftlichen Mitteilung kannte. Denn damals habe man alles, was man aufbewahren wollte, in Verse gebracht. Die poetische Form sei daher mehr eine Sache der Notwendigkeit als der Wahl gewesen. Zweitens seien die neueren Lehrgedichte der Griechen von alexandrinischen Literatoren geschaffen worden, die sich nicht selten in toten Stoffen am meisten gefallen hätten, weil diese dem Dichter alles verdanken, und sie folglich ihre gelehrte Kunst auf die glänzendste Art dabei an den Tag legen konnten. Während es so in jenen alten Werken mit der Belehrung sehr ernstlich gemeint und die Poesie Nebensache gewesen sei, wäre in den neueren die Belehrung nur der scheinbare Zweck und die Hauptsache die Poesie gewesen, das heisst das Künstlichste in ihr. Diese Ein-

[1]) S. W. 10, 238.

G.A. Bürger-Archiv

wände kannte schon der Aufsatz seines Bruders « Ueber das Studium der griechischen Poesie »[1]). Aus ihm hat sie Wilhelm offenbar entlehnt.

Er vermisste bei den antiken Mustern eine eigentliche Künstlerbegeisterung, die sich auf ein unbedingtes Bedürfnis unserer Natur bezieht, damit auch Leben im Ganzen des Lehrgedichts. Er stellte daher die Frage: « Wie lässt sich ein bloss logisch gegebenes Ganzes, nicht allein durch Ausschmückung der Teile, sondern auch als Ganzes poetisch beleben? »[2]) Sein Bruder Friedrich hat ihm zur Lösung der Frage in dem genannten Aufsatz wiederum vorgearbeitet. Darin nannte Friedrich diejenigen Künstler, deren Mittel idealische Darstellung, deren Ziel aber unbedingt ist. Er unterschied drei spezifisch verschiedene Klassen von Künstlern, je nach dem ihr Ziel das Gute, das Schöne oder das Wahre betrifft[3]). Wilhelm ging nun von der Ansicht aus, dass das Hauptkennzeichen der künstlerischen Begeisterung das unbedingte Streben nach seinem Gegenstande, dem Schönen ist. An Friedrich sich anlehnend, sagte er dann, ausser dem Schönen gebe es noch zwei Gegenstände eines unbedingten Strebens, nämlich das Gute und das Wahre. Darnach lasse sich an Stelle der künstlerischen, philosophische oder sittliche Begeisterung denken. Während die philosophische Begeisterung nur bei Erkenntnissen stattfinde, welche den Menschen als Menschen angehen, also nur ein philosophisches Lehrgedicht beseelen könne, so erstreckte sich die sittliche auf alle Gegenstände, bei denen eine Beziehung auf Ideen möglich sei. Demnach könne der didaktische Stoff im einzelnen durch sinnliche Darstellung, im ganzen durch eine sittliche Stimmung des Gemüts aus dem unpoetischen Gebiete des Verstandes entrückt werden.

Jene drei Klassen, in welche Schlegel die Lehrgedichte einst in der Rezension über Schillers « Künstler » eingeteilt hatte, waren vergessen. Bürgers Unterscheidung in philosophische Lehrgedichte, welche allgemeine Wahrheiten zu versinnlichen suchen, und in artistische oder szientifische (später nannte er sie technische oder wissenschaftliche), worin irgend eine besondere Wissenschaft oder Kunst oder ein Teil derselben vorgetragen werde, kam wiederum zu Ehren.

---

[1]) Minor 1, 159.
[2]) S. W. 11, 73.
[3]) Minor 1, 103.

G.A. Bürger-Archiv

Satire. Die Vorliebe Schlegels für das Lehrgedicht lässt sein verstandesmässiges Wesen durchblicken. Dieses offenbart sich auch in der Vorliebe zur Satire. Schlegel erwärmte sich nämlich für Falks Satiren. Kühne Kontraste, gedrängte Sentenzen, eine ins Grelle fallende Stärke der Darstellung, ein sehr origineller, mehr bitterer als fröhlicher Humor sind die Vorzüge, die er ihnen nachrühmt[1]). Trotzdem er Falk, dem er «entschiedenen Beruf»[2]) zur Satire zuschrieb, nicht vor starkem Tadel schonte, so beurteilte er ihn im ganzen günstig. Für die Zukunft errege er grosse Erwartungen[3]). Die Milde war zum Teil durch die Bitte Falks um Nachsicht[4]) veranlässt. Zum Teil aber fehlte dem Kritiker eine Theorie, da er die darüber bestehende noch sehr unzulänglich fand. Er vermisste an Falks Satiren die schöne Rundung eines ästhetischen Ganzen, entschuldigte die Rüge aber gleich mit dem Umstand, dass freilich das Wesen der Einheit in der Satire noch nicht ergründet sei. Die Ansichten der Deutschen über die Grenzen des erlaubten Spottes, meinte er, näherten sich von den zwei entgegengesetzten Denkarten mehr der altrömischen Strenge als dem attischen Leichtsinn. Witziger Mutwille bedürfe aber durchaus einer freien Luft, um zu gedeihen. Gedanken der vorklassischen Kunstlehre lebten in Schlegel auf, wenn er es mehr für die Sache der Moral als der Kritik hielt, zu entscheiden, ob die rechtmässige Freiheit der Satire von Falk nirgends überschritten sei[5]).

3. Drama.

Ueber das Wesen des Dramas dachte Schlegel wiederum wie sein Bruder und die Klassiker.

Friedrich Schlegel ging von dem Gegensatz zwischen Epos und Drama aus. Die dramatische Einheit war ihm durchaus verschieden von der epischen. Der Umfang der Tragödie, sagte er, ist durchgängig bestimmt und vollkommen begrenzt. Der tragische Dichter stellt eine poetische Handlung dar, die ein durchaus vollständiges, in sich vollendetes Ganzes ist. Dies trifft zu, wenn er einen

---

1) S. W. 10, 358.
2) S. W. 11, 23.
3) S. W. 11, 25.
4) Vgl. Haym S. 191. Anm. Die Briefe Falks selbst waren mir nicht zugänglich. Schlegel hat ihn in Weimar persönlich kennen gelernt. Siehe Caroline 1, 411 f. — 25. Dez. 1796.
5) S. W. 11, 24.

G.A. Bürger-Archiv

Zweck völlig ausgeführt, die Verwicklung vollkommen aufgelöst, die Absicht aus Gesinnung und den Zufall aus Schicksal hergeleitet hat. So könne der Tragiker seinem Werke eine vollkommene Organisation geben, dessen Gliederbau auch nicht durch den kleinsten Mangel, den geringsten Ueberfluss gestört werde[1]). Die einzelnen Teile bezögen sich gegenseitig aufeinander; im ganzen herrsche innerer Zusammenhang[2]). So sprach auch Wilhelm Schlegel von der durchaus selbständigen und in sich beschlossenen Organisation der Tragödie, die höchste poetische Einheit besitze. Diese beziehe sich auf die Vernunft, die nur durch innere Wechselbestimmung des Ganzen und der Teile und durchgängige Vollständigkeit befriedigt werde[3]). Ueber den Begriff der Vollständigkeit einer tragischen Handlung äusserte er sich nicht besonders. Goethes Wort aus « Wilhelm Meister », dass im Drama Charakteren und Taten vorgestellt werden und dass das Schicksal in ihm statt habe[4]), scheint er zu seinem eigenen gemacht zu haben.

Was Schlegel tragisch oder komisch nannte, lässt sich aus den spärlichen Verwendungen der Begriffe nicht erschliessen. Nur soviel erhellt, dass er beides aus den « ursprünglich gemischten Bestandteilen der menschlichen Natur[5]) entstanden dachte. Im Sinne Schillers gestattete er dem dramatischen Dichter historische Wahrheit mit Erdichtung zu verweben[6]).

Auf den Grundsatz der poetischen Wahrheit, auf den sich, wie Schiller lehrte, alle ästhetische Wirkung gründet[7]), stützte sich Schlegel, als er das Wesen der theatralischen Täuschung bestimmte. Dies geschah im Abschnitt « Ueber den dramatischen Dialog » des Shakespeare-Aufsatzes. Sonst zeigte er sich darin ziemlich selbständig, wenn gleich noch in gewissen Einzelheiten Abhängigkeit von Friedrich festgestellt werden kann[8]). Er sagt, bei der theatralischen Täuschung komme es nicht auf jene Wahrscheinlichkeit an, die man unter mehreren möglichen Erfolgen demjenigen zuschreibe, welcher die meisten Gründe für sich habe und die sich in vielen Fällen sogar arithmetisch bestimmen lasse, sondern auf den sinn-

---

[1]) Minor 1, 138. 222.
[2]) Minor 1, 3.
[3]) S. W. 11, 187.
[4]) S. W. 11, 189.
[5]) S. W. 11, 209.
[6]) Schillers Werke 11, 270 f; S. W. 11, 10 f.
[7]) Schillers Werke 11, 271.
[8]) S. W. 7, 57 f.

G.A. Bürger-Archiv

lichen Schein der Wahrheit. Was in jener Bedeutung unwahrscheinlich, völlig falsch, ja fast unmöglich sei, könne dennoch wahr scheinen, wenn nur der Grund der Unmöglichkeit ausser dem Kreise unserer Erkenntnis liege oder uns geschickt verschleiert werde. So konnte er damit den Gebrauch des Silbenmasses im Drama rechtfertigen[1]), wofür er schon in den « Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache » eingetreten war[2]). Als eine besondere Vergünstigung der dramatischen Dichtungsart verlangte er für den Dichter die Freiheit, den Stil je nach dem Stande, dem Charakter oder der Gemütslage der redenden Personen zu wechseln[3]).

Der Aufsatz über Shakespeares « Romeo und Julia » bildet die einzige grössere kritische Arbeit Schlegels über ein dramatisches Werk. Schlegel zeigt, wie die einzelnen Teile durch innere Einheit zusammenhängen und rühmt die bestimmte und leicht übersehbare Begrenzung der Handlung, sowie die nicht nur die Teilnahme, sondern auch die Neugier spannende Verflechtung[4]). Einige Jahre früher nannte er dies Drama eine « romantische Melodie » und Friedrich fand diesen Ausdruck « höchst treffend ». Kein Gedicht sei so romantisch und musikalisch[5]). Im Aufsatz « Ueber das Studium der griechischen Poesie » hatte dann Friedrich diesen Gedanken weiter ausgeführt. Er sprach darin von den Vermischungen der reinen Dichtungsarten. Es gebe nun, heisst es an einer Stelle, eine Art moderner Dramen, die man lyrisch nennen könnte. Damit meinte er ein Gedicht in dramatischer Form, dessen Einheit aber eine musikalische Stimmung oder lyrische Gleichartigkeit sei — die dramatische Aeusserung einer lyrischen Begeisterung. Dann fuhr er fort: « Eins der treffendsten Gedichte dieser Art, der « Romeo » des Shakespeare ist gleichsam nur ein romantischer Seufzer über die flüchtige Kürze der jugendlichen Freude; ein schöner Klagegesang, dass die frischesten Blüten im Frühling des Lebens unter dem lieblosen Hauch des rauhen Schicksals so schnell dahinwelken. Es ist eine hinreissende Elegie, wo die süsse Pein, der schmerzliche Genuss der zartesten Liebe unauflöslich verwebt ist »[6]).

---

[1]) S. W. 7,56 f.
[2]) S. W. 7, 102.
[3]) S. W. 7, 45.
[4]) S. W. 7, 76.
[5]) Walzel S. 97. — 2. Hälfte Juni 1793.
[6]) Minor 1, 102.

G.A. Bürger-Archiv

Bei Wilhelm Schlegel hat diese Charakteristik deutlich Spuren hinterlassen. Erstens da, wo er Romeos Liebe zur Rosalinde gegen jene Kritiker verteidigt, die sie als überflüssig ansehen. Für die Einheit des Ganzen ist sie ihm unerlässlich. « Sie ist gleichsam die Ouvertüre zu der musikalischen Folge von Momenten, die sich alle aus dem ersten entwickeln, wo Romeo Julien erblickt. Das Stück würde . . . lyrisch genommen (und sein ganzer Zauber beruht ja auf der zärtlichen Begeisterung, die es atmet), unvollständig sein, wenn es die Entstehung seiner Leidenschaft für sie nicht in sich begriffe »[1]). Zweitens zeugt dafür der Schluss des ganzen Aufsatzes, wenn er das Drama fast mit den gleichen Farben Friedrichs malt, es « zugleich bezaubernd süss und schmerzlich, rein und glühend, zart und ungestüm, voll elegischer Weichheit und tragisch erschütternd » nennt[2]).

In der Kritik anderer Schauspiele waren es weniger Grundsätze der dramatischen Dichtkunst im besondern, die sein Urteil leiteten, als allgemeine Kunstgesetze. So erfuhren Iffland und Kotzebue im Geiste der Klassiker scharfe Verurteilung, weil sie ihre Schauspiele nach einem verkehrten Begriff von der Natürlichkeit verfertigten und erhöhte Darstellung gänzlich vernachlässigten. Nur spärlich machen sich eigentlich dramatische Gesichtspunkte geltend. Etwa wenn Schlegel von Iffland schrieb, er schaffe Schauspiele, allein auf das wahrhaft Tragische sei darin nichts berechnet[3]); oder wenn er die Gewandtheit seines Dialogs und gewisse Charaktere hervorhob, womit der Dichter das dramatische Leben in seinen Schauspielen gut zu erhalten gewusst habe[4]).

Wie Schiller in dem Aufsatze über Gœthes « Egmont » auf die neue Art des Dramas aufmerksam machte, worin seit Shakespeare und Gœthe das Hauptaugenmerk des Dichters auf die Charaktere verwandt sei[5]), äusserte Schlegel, dass das Interesse des modernen Dramas grösstenteils auf individueller Charakteristik beruhe[6]).

---

[1]) S. W. 7, 77.
[2]) S. W. 7, 97.
[3]) S. W. 11, 57.
[4]) S. W. 11, 53.
[5]) Schillers Werke 16, 179 f.
[6]) S. W. 11, 249.

G.A. Bürger-Archiv

4. Uebersetzung.

Die vielen Grundsätze und Gesetze aus der Kunstlehre, derer sich Schlegel in der Kritik bediente, waren meist fremdes geistiges Eigentum. Einzig auf dem Gebiete der Uebersetzungskunst erwies er sich wesentlich selbständig. Hier war er Schöpfer eigener Richtlinien. Sie ergaben sich ihm aus der Erfahrung. Aus Dante, dann aber vor allem aus Shakespeare übersetzend erkannte er, was auf diesem Gebiete zu leisten möglich war und was deshalb von jedem Uebersetzer gefordert werden muss.

Den fruchtbaren Boden, woraus Schlegel neue Einsichten in die Uebersetzungskunst emporwuchsen, hatten ihm schon Bürger und Herder bereiten helfen. Bürger machte ihn mit den Forderungen vertraut, so nah als möglich den Geist, den eigentümlichen Ton der Urschrift zu treffen, treu die Gestalt des Werkes nachzuahmen und stets die Natur der deutschen Sprache zu achten. Diese Richtlinien erhielten dann durch Herders Lehre der Einfühlung noch tiefere Bedeutung. In Braunschweig und in den ersten Jenaerjahren hat Schlegel eifrig Herder und dessen Grundsätze der Uebersetzungskunst studiert. Die « Volkslieder » liessen ihn die hohe Kunst bewundern, womit Herder die verschiedensten Arten der Natur- und Volkspoesie, jede in ihrem Ton und in ihrer Weise, nachzubilden verstand. Herder zeigte ihm, wie eine innere Empfindung in einem Dichtwerke nicht anders übersetzt werden kann, « als durch den Abdruck des Aeussern, des Sinnlichen in Form, Klang, Ton, Melodie, alles des Dunklen, Unnennbaren, was uns mit dem Gesange stromweise in die Seele fliesst »[1]). Aus wenigen Proben, die in den « Volksliedern » standen, konnte er sich ein Bild entwerfen, wie Herder Shakespeare verdeutscht haben würde. Diese Proben wurden die Muster seiner eigenen Uebertragung. Er klagte, seine Arbeit würde gewiss weniger mangelhaft ausgefallen sein, wenn ihm eine Uebersetzung auch nur von einem einzigen Stücke Shakespeares in dem Geiste vorgelegen hätte, worin Herder wenige einzelne Stellen übertragen habe[2]).

---

[1]) Suphan 5, 162 f.

[2]) Diese Klage erhob Schlegel in einem Briefe an Herder, der für ihr gegenseitiges Verhältnis bedeutsam ist. Den Brief druckte Bernays: Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. S. 254 f. ab. Vgl. auch Schmidt: Herder und Aug. Wilh. Schlegel. S. 16 f.

G.A. Bürger-Archiv

Noch zwei wichtige Voraussetzungen waren unerlässlich, damit Schlegel selbständig die bedeutsamen Grundsätze auffand, wornach allein eine poetische Uebersetzung zustande kommen konnte. Erstens musste er das Kunstwerk im idealistischen Sinne als ein lebendiges Ganzes auffassen und zweitens die vielseitige Biegsamkeit der deutschen Sprache erkennen lernen. Herder, Gœthe, Schiller, Friedrich Schlegel und die eigene Erfahrung bildeten seine Lehrmeister.

In einem folgenden Abschnitte wird noch zu zeigen sein, wie er nach Herder und vor allem nach den Klassikern — auch sein Bruder Friedrich mochte bestimmend auf ihn gewirkt haben — im Kunstwerk Gestalt und Gehalt wie Körper und Seele eines lebendigen Wesens betrachten lernte. Er stellte sich vor, dass alles an einem Dichtwerk bedeutsam ist; dass nicht das Geringste verändert, gekürzt oder zugesetzt werden kann, ohne das Ganze zu verletzen. Ein Zeugnis aus dem Shakespeare-Aufsatz spreche dafür. Schlegel schrieb, manche Bewunderer Shakespeares werden Wilhelm Meister dafür lieb haben, weil er sich so ernstlich gegen eine Verstümmelung des « Hamlet » sträube und ihn selbst umarbeite, um grössern Uebeln vorzubeugen. Das Gleichnis mit dem Baum, das Wilhelm Meister dabei gebraucht, schien ihm aber nicht ganz zutreffend. Denn man möchte immer noch zugeben, dass Zweige weggeschnitten, andere eingeimpft werden könnten, ohne den freien königlichen Wuchs zu entstellen und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. « Wie aber », fährt er dann fort, « wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Aehnlichkeit mit höhern Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborene Missgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen? »[1]

Die « Bearbeitung Shakespeares für Deutsche » erfuhr daher scharfe Kritik, weil Tieck sich in ihr erlaubt hatte, am Bau der Dramen zu ändern. Schlegel brandmarkte sein Verfahren durch die Frage: « Wie würde man es finden, wenn ein Mensch, der höchstens Türen und Wände anzustreichen gelernt hätte, sich einfallen liesse, auf einem Bild Raphaels oder eines andern grossen Dichters hier eine Nase länger zu malen,

[1]) S. W. 7, 33.

G.A. Bürger-Archiv

dort einen Arm zu verrücken, auch wohl nach Befinden der Umstände diese oder jene Figur ganz zu überpinseln? »[1])

Zu dieser Ansicht vom Wesen des Kunstwerks gesellten sich andere, welche die deutsche Sprache betrafen. In den « Fragmenten » drückte Herder seine Ueberzeugung von der Biegsamkeit der deutschen Sprache aus[2]). Dabei dachte er an ihre Fähigkeit, sich den poetischen Formen fremder Sprachen anzuschmiegen. Nachdrücklich betonte er zudem die Möglichkeit und Notwendigkeit, sie übersetzend und reflektierend weiter auszubilden[3]). Nicht nur durch diesen Hinweis, sondern besonders durch ständige Tätigkeit als Uebersetzer, lernte Schlegel im nämlichen Sinne von ihr denken. Er erprobte selbst, wie weit sie sich geschickt erzeigt, fremde poetische Formen möglichst treu wiederzugeben. Dabei erkannte er, dass sie sich treuer als die übrigen Sprachen der Urschrift zu nähern vermag. Wohl seien diese zum Teil höher, aber einseitiger ausgebildet. Im Geiste der deutschen Sprache liege aber, wie im Charakter der deutschen Nation, eine « sehr vielseitige Bildsamkeit »[4]). An einem andern Orte rühmte er ihre Empfänglichkeit für die mannigfaltigsten metrischen Formen[5]).

So versteht man, wenn Schlegel, der sich ja schon frühe über einen feinen Sinn für poetischen Gehalt und für poetische Formen auswies, in der Uebersetzungskunst zu Grundsätzen fortschritt, die bis dahin noch niemand eingesehen hatte. Die Möglichkeit ein grosses Kunstwerk, so wie es ist, zu übersetzen[6]), sah man damals keineswegs allgemein ein. Als erster verdammte daher Schlegel die poetischen Nachbildungen in Prosa, da sie ihm als ein Vergehen am Kunstwerk, als « poetischer Totschlag » vorkamen. Den Leitgedanken der Treue, womit er schon zu Bürgers Zeiten vertraut wurde, steigerte er aber gewissermassen auf die höchste Stufe, wenn er nun vom Uebersetzer forderte, dass er in dasselbe Silbenmass übertrage, sofern sich ihm die Sprache nicht ganz weigere[7]).

---

[1]) S. W. 11, 20.
[2]) Suphan 1, 179.
[3]) Suphan 1, 138.
[4]) S. W. 10, 116.
[5]) S. W. 11, 383.
[6]) S. W. 11, 414.
[7]) S. W. 11, 325. Die nämlichen Forderungen erhebt er auch S. W. 10, 402. 11, 3. 383.

G.A. Bürger-Archiv

Diesem obersten Grundsatze ordnen sich die kleineren unter, die er einem Uebersetzer Shakespeares zu beachten empfiehlt: keine von den charakteristischen Unterschieden der Form auszulöschen; die Schönheiten soviel als möglich zu bewahren, ohne sich anzumassen, ihnen jemals andere zu leihen; eher eine widerspenstige Kleinigkeit zu überhüpfen, als sie zu umschreiben; wo es nicht möglich sei Vers um Vers wiederzugeben, sich schnell wieder mit der Urschrift in gleichen Schritt zu setzen. Weiterhin solle man sich in den reimlosen Jamben vor einer zu festen Regelmässigkeit hüten, dagegen werde in den gereimten Versen eine weniger wörtliche Treue genügen; die Wortspiele, welche sich nicht übertragen oder durch ähnliche ersetzen liessen[1]), müssten wegbleiben, aber so, dass keine Lücke sichtbar würde[2]). Diese Regeln erscheinen als Früchte reicher Erfahrung. Wenn sie treulich befolgt würden, meinte Schlegel, müsste man es den Nachbildungen verschiedener Dichter nicht ansehen, dass sie nur einen Urheber haben[3]). Doch wie Herder, der Poesie in ihren Schönheiten als beinahe unübersetzbar erklärte[4]), hielt Schlegel die poetische Nachbildung für eine nie vollkommen zu lösende Aufgabe[5]).

Jede Uebersetzung beurteilte er von zwei verschiedenen Gesichtspunkten aus; erstens einmal nach ihrem Verhältnis zur Urschrift; zweitens vom Standpunkt der deutschen Sprache aus. Die Rezension über Vossens Homer-Uebersetzung veranschaulicht dieses Verfahren am besten. Nachdem er einiges über die Wahrheit « von Seiten des Inhalts » bemerkt hatte, untersuchte er, wieweit es Voss gelungen ist die poetische Form, den Stil, den Ton, die Farbe der Darstellung der homerischen Gesänge zu treffen. Sein Befund lautete im Vergleich mit den Bruchstücken einer hexametrischen Uebersetzung Bürgers und mit der ältern Vossischen Odyssee, dass jene den Gesamteindruck vollkommener wiedergebe und ein gewisses Etwas darin bekannter und herzlicher anspreche[6]). Weiterhin beurteilte er dann Vossens Arbeit als eine Uebersetzung ins Deutsche. Bevor er sie in diesem Punkte musterte, legte er die Grundsätze dar.

---

[1]) So auch S. W. 11, 422.
[2]) S. W. 7, 61 ff.
[3]) S. W. 11, 338.
[4]) Suphan 1, 240.
[5]) S. W. 11, 327; ferner S. W. 10, 150; S. W. 11, 414 nennt er sie eine unendliche Aufgabe.
[6]) S. W. 10, 138.

G.A. Bürger-Archiv

Die alte Regel wiederholt sich hier: nichts mit der Natur der deutschen Sprache Streitendes dürfe ihr aufgedrungen werden. Durch folgende Forderungen wird diese Regel näher bestimmt. Dem übersetzenden Dichter seien alle Freiheiten erlaubt, die auch einem ursprünglichen Dichter zukommen. Wolle er aber kein « selbsterfundenes Rotwelsch » reden, so dürfe er eben die durch Verjährung von undenklichen Zeiten her festgesetzten Grenzen der deutschen Sprache nicht überschreiten. Alle sprachlichen Neuschöpfungen müssten nicht im Widerspruche mit dem entschieden Festgesetzten stehen. Das eigentliche Gebiet des sprachbildenden Künstlers hebe also da an, wo die Gerichtsbarkeit des Grammatikers aufhöre[1]).

Damit hatte Schlegel die sprachlichen Freiheiten des Uebersetzers der Alten zu sehr eingeschränkt. Das Urteil über Vossens Sprache in der Nachbildung fiel daher vielfach ungerecht aus. Er nannte von neu abgeleiteten und zusammengesetzten Wörtern solche wie « hochhauptig, unnahbar, entheben, entnehmen, entsenden » teils Verstösse wider das Gesetz des Wohllauts, teils Verstösse wider die bisher gültige Grammatik. Als wahre Sprachfehler kreidete er ebenso unberechtigt eine Anzahl von Wortfügungen an. Das schlimmste Unheil aber, urteilte er, hätten Vossens Grundsätze der deutschen Wortfolge gestiftet. Zwar deckt er manche Irrwege auf, welche Voss durch die « Verachtung der Sprachgesetze oder die Einbildung, man könne die Grammatik unterjochen und nach einem fremden Muster modeln »[2]) betreten hatte; aber es findet sich doch auch hier übereifrige Strenge, etwa wenn er die Nachstellung des Beiworts in dem Verse tadelte: « stets vom Schilde beschwert, dem beweglichen ». Vossens Arbeit enthielt ihm daher im einzelnen viel Vortreffliches, im ganzen aber sei sie « durch verschwendeten Fleiss, durch überspanntes Bestreben nach buchstäblicher Treue undeutsch[3]). Zum Schlusse besprach Schlegel den Versbau. Er nannte ihn eine « sehr glänzende Seite des vorliegenden Werks »[4]). Aber auch hier lobte er nur einschränkend. Denn trotz aller Aehnlichkeit des Versbaues mit dem homerischen im einzelnen, die besonders in Absicht auf die Glieder der rhythmischen Periode bewunderungswürdig gross sei, ver-

---

[1]) S. W. 10, 150 ff.
[2]) S. W. 10, 149.
[3]) S. W. 10, 170.
[4]) S. W. 10, 170.

G.A. Bürger-Archiv

misse man den « natürlichen, ungezwungenen Gang, die künstliche Leichtigkeit der jonischen Muse »[1]).

Später hat er seine Grundsätze gemildert, als er einsehen lernte, dass sich der Uebersetzer aus den alten Dichtern weit mehr Freiheiten in der Handhabung des Deutschen erlauben darf als der Uebersetzer aus neuern Dichtern[2]).

Obgleich Schlegel zwar schrieb, dass es nicht anständig sei, irgend etwas anderes als Meisterstücke zu übersetzen[3]), vermochte er mit diesem Gebot nicht überall und für alle Zeiten durchzudringen. Als Kritiker anerkannte er selbst neben der poetischen Uebersetzung noch zwei Unterarten: die abkürzende und die auslegende Uebersetzung. Jene dachte er sich als Verdeutschung einer mittelmässigen Urschrift, an der er zu kürzen erlaubte, ja sogar empfahl, wenn sie dadurch an Schönheit gewinnen könne[4]). Mit dieser meinte er eine solche, die ein poetisches Kunstwerk nur in einer richtigen prosaischen Verdeutschung wiedergibt. Sie hielt er dann für zulässig, wenn der Uebersetzer nicht mehr bezweckt als jenen Lesern beizustehen, die noch nicht geübt genug sind, den fremden Dichter ohne Hilfe zu verstehen[5]).

C. Das Kunstwerk.

1. Fragen der innern Form.

Herder und Gœthe übertrugen den Begriff des Organismus, den man aus der Anschauung der Natur gewonnen hatte, auf das Geistige. Sie betrachteten das Werk des Künstlers gleich einem Einzelding der Natur als ein in sich geschlossenes Ganzes. Sein Gesetz richtet sich nicht nach einem Zwecke, der ausserhalb des Ganzen liegt. Jedes Kunstwerk hat seine eigene Gesetzmässigkeit, der die einzelnen Teile sowie das Ganze unterworfen sind und wornach sie sich gegenseitig bedingen. Gœthe vergleicht daher im « Wilhelm Meister » den « Hamlet » mit einem

---

[1]) S. W. 10, 175.

[2]) Körner-Wieneke S. 83. Schlegel an Gœthe. 4. Februar 1799. In der « Anmerkung zum 2. Abdruck 1801 » S. W. 10, 181 ff. machte er es sich zur Pflicht, öffentlich seine Härte einzugestehen und seine Grundsätze zu mildern.

[3]) S. W. 11, 414.

[4]) S. W. 10, 324. Ein weiteres Beispiel S. W. 10, 326.

[5]) S. W. 11, 382.

G.A. Bürger-Archiv

Baum, in dem eins mit dem andern und eins durch das andere besteht. Stämme, Aeste, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte verbindet eine Lebenskraft zum Organismus: eine innere Kraft alle Teile zum Kunstwerk. Diese Anschauung erschloss sich auch Schiller. Er bezeichnete daher jene Darstellung, in der die sinnlichen Bilder, welche den körperlichen Teil der Rede ausmachen, in keiner Sachverknüpfung stehen, als ein organisches Produkt, wo nicht bloss das Ganze lebt, sondern auch die einzelnen Teile ihr eigentliches Leben haben[1]).

Im selben Sinne fasste Friedrich Schlegel das Kunstwerk als einen Organismus mit eigener Gesetzmässigkeit auf. Schon im Jahre 1793 schrieb er an seinen Bruder Wilhelm, dass im Kunstwerk das Mannigfaltige zu innerer Einheit notwendig verknüpft sein müsse. « Zu Einem muss alles hinwirken und aus diesem Einen, jedes Andren Dasein Stelle und Bedeutung notwendig folgen ». Die einzelnen Teile müssen aber wie Wellen des Stromes in das grössere Ganze sanft verschweben. Das Herz des Gedichts, wo sich alle Teile vereinigen, was das Ganze belebt und zusammenhält, liege oft tief verborgen. Im « Götz von Berlichingen » zum Beispiel sei es der deutsche Rittergeist, sein letztes Aufstreben, ehe er erlösche[2]). Wenige Jahre später sprach er in dem Aufsatz « Ueber das Studium der griechischen Poesie » von der vollkommenen Organisation der Werke des Sophokles. Sie sei bis zu einer Vollständigkeit vollendet, welche auch nicht durch die geringste Lücke, nicht durch einen überflüssigen Hauch gestört werde. « Notwendig entwickelt sich alles aus einem und auch der kleinste Teil gehorcht unbedingt dem grossen Gesetz des Ganzen »[3]). Die Einheit sei organisch entstanden. Der kleinste Nebenzweck geniesse eigenes Leben und scheine sich nur aus freier Neigung an seiner Stelle in den gesetzmässigen Zusammenhang der ganzen Bildung zu fügen.

Nach solchen Ansichten formte Wilhelm Schlegel seine Gedanken über das Kunstwerk. Auch er sah in ihm ein lebendiges Ganzes. Dieses sowie die einzelnen Teile empfangen durch ein unsichtbar wirkendes Inneres Leben, Verknüpfung und Einheit. Alles ist notwendig. Kein Glied fehlt; keines ist überflüssig. Der Organismus leidet nicht weder von kleinsten Unebenheiten gesäubert noch mit ver-

---

[1]) Schillers Werke 12, 128.
[2]) Walzel S. 86. — 8. Mai 1793.
[3]) Minor 1, 139.

G.A. Bürger-Archiv

bessernden Zusätzen ausgerüstet zu werden. Schlegel dachte über die Verletzbarkeit des Ganzen strenger als Gœthe. Dessen Gleichnis mit dem Baum schien ihm ja nicht genügend; denn er stellte sich höhere Organisationen vor, an denen ein geringer Eingriff nicht vorgenommen werden könne, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen.

Für Schlegels Organismusgedanken zeugt vor allem der Aufsatz über « Romeo und Julia ». Darin unternahm er es vom Standpunkt der künstlerischen Einheit aus, Personen und Vorfälle zu beleuchten. Trotzdem Mercutio nur eine Nebenrolle im äussern Bau der Fabel zu spielen hat, erkennt er dessen Bedeutung für das Ganze. Im Geiste des Dramas liege es, dass die streitenden Elemente des Lebens, in ihrer höchsten Energie zueinander gemischt, ungestüm aufbrausen. So werde der schwermütigen Schwärmerei Romeos in einem grossen Sinne Mercutios fröhlicher Leichtsinn zugesellt und entgegengesetzt. « Mercutios Witz ist nicht die kalte Geburt von Bestrebungen des Verstandes, sondern geht aus der unruhigen Keckheit seines Gemüts unwillkürlich hervor. Eben das reiche Mass von Phantasie, das im Romeo mit tiefem Gefühle gepaart einen romantischen Hang erzeugt, nimmt in Mercutio unter den Einflüssen eines hellen Kopfes eine genialische Wendung ». Ihr Gemeinschaftliches wurzle ebenso im Geiste des Ganzen: « In beiden ist ein Gipfel der Lebensfülle sichtbar, in beiden erscheint auch die vorüberrauschende Flüchtigkeit des Köstlichsten, die vergängliche Natur aller Blüten, über die das ganze Schauspiel ein so zartes Klagelied ist »[1]). Gegen die Kunstrichter, welche die Erzählung Lorenzos nicht als organisches Glied des Dramas erkannten, machte er ihre innere Notwendigkeit geltend. In zwiefacher Weise diene sie dazu, die Einheit zum Ganzen abzurunden, die erweckten Gefühle zu befriedigen. Einerseits werde erst durch sie die Reinheit der Gesinnungen des Mönchs offenbart; und anderseits werde dadurch die Aussöhnung der beiden Familienhäupter über den Leichen ihrer Kinder möglich, der einzige Balsamtropfen für das zerrissene Herz. Das Unglück der Liebenden sei nun doch nicht gänzlich verloren; aus dem Hasse entsprungen, womit das Stück anhebe, wende es sich im Kreislauf der Dinge gegen seine Quelle und verstopfe sie. Aber nicht nur als notwendiges Glied eines organischen Ganzen lasse sich die Erzählung Lorenzos rechtfertigen. Zusammen mit

---

[1]) S. W. 7, 87.

G.A. Bürger-Archiv

den Aussagen der Bedienten habe sie eigenes Leben. Ihr Wert bestehe für sich, indem sie die zerstreuten Eindrücke des Geschehenen auf der traurigen Walstatt in einen einfachen Bericht zusammenfasse[1]).

Die nämlichen Quellen, aus denen Schlegel diese Ansicht über das Organische des Kunstwerks schöpfte, benutzte er auch, um sich über das Verhältnis von Inhalt und Form im Kunstwerk zu belehren. Herder, die Klassiker und sein Bruder Friedrich führten ihn in dieser Frage über den Bürgerschen Standpunkt hinaus. Der Organismusgedanke nötigte ihn auch hier den Rest rationaler Denkweise aufzugeben.

Schon die « Fragmente », die « Kritischen Wälder » und die « Plastik » Herders trugen Schlegel neue Ansichten über jene Begriffe vor. In diesen Schriften vertrat Herder den Grundsatz, dass jede Form eine Bedeutung haben müsse. Blosse Formen könnten ein geistiges Vergnügen nur selten beleben[2]). Das Kunstwerk müsse durch innere Kräfte beseelt erscheinen. Durch unser Auge blicke eine Seele, durch die uns vorgestellte Schönheit soll also auch eine Seele hindurchscheinen[3]). Oder an anderer Stelle: das Kunstwerk sei das Lebendige, die durch den Körper sprechende Seele[4]). Indem Herder das Verhältnis zwischen Wort und Gedanken in der Poesie und Philosophie untersuchte, stiess er auf den Begriff der Einheit von Inhalt und Form. Der Gedanke, schrieb er, müsse sich zum Ausdruck verhalten, wie die Seele zum Körper; er sei vom Ausdruck unabtrennlich[5]). Besonders in der « Plastik », in Schlegels Lieblingsbuch, legte er dar, wie sich die Schönheit eines Werks auf das Verhältnis zwischen Innerem und Aeusserem, zwischen Seele und Körper beziehe. Sie könne nichts anderes sein als die innige einheitliche Verschmelzung beider[6]).

Die nämlichen Ergebnisse legte ihm auch die klassische Kunstlehre vor. Die theoretischen Schriften Schillers, mit denen sich Gœthe im wesentlichen einverstanden erklärte, fassten das Verhältnis von Inhalt und Form folgendermassen auf. Der Stoff — Schiller brauchte dafür auch den Ausdruck Inhalt — erhebt eine Dichtung nicht zum Kunst-

---

[1]) S. W. 7, 90 f.
[2]) Suphan 1, 52.
[3]) Suphan 3, 81.
[4]) Suphan 4, 157.
[5]) Suphan 1, 394 f.
[6]) Suphan 8, 81.

G.A. Bürger-Archiv

werk. An sich selbst ist er immer gleichgültig. Erst durch das, was der Dichter aus ihm macht, erlangt er poetische Würde[1]). In der Schrift « Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen » heisst es mit andern Worten: « In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt »[2]). Form kann hier nicht nur äussere Form bedeuten; Schiller bezeichnete mit diesem Begriffe eine innere geistige Kraft, die den Stoff beseelt und ihn zu einem organischen Ganzen umbildet. Er war sich bewusst, dass diese den Stoff belebende und gestaltende Formkraft aus dem Innersten des Dichters fliesst; denn die Form, sagte er, entlehne der Künstler von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens[3]). Form und Inhalt seien untrennbar miteinander verknüpft. Keines könne das andere entbehren: « Stoff ohne Form ist freilich nur ein halber Besitz; denn die herrlichsten Kenntnisse liegen in einem Kopfe, der ihnen keine Gestalt zu geben weiss, wie tote Schätze vergraben. Form ohne Stoff hingegen ist gar nur der Schatten eines Besitzes und alle Kunstfertigkeit im Ausdruck kann demjenigen nichts helfen, der nichts auszudrücken hat »[4]).

Der junge Friedrich Schlegel bewegte sich in Herders und Schillers Gedankenkreisen. Das Verhältnis zwischen Inhalt und Form fasste er in ihrem Sinne auf. Das Kunstwerk müsse mehr als vollkommen sein, es müsse einen grossen Gehalt haben. Damit meinte Schlegel « viel geistiges Leben »; denn die Wirkung eines Kunstwerks könne « höchste Tätigkeit, Vollkommenheit und Harmonie aller unserer Kräfte, innigster Genuss unseres eigenen Selbst, Erhebung, Seligkeit » sein[5]). Nach den Gesetzen dieses darstellenden Geistes soll nun der dargestellte Stoff gewählt, geordnet und womöglich auch gebildet werden[6]). Das höhere Geistige soll die äussere Hülle, wie das sittliche Gefühl eines seelenvollen Knaben durchschimmern[7]). Diese aus dem Innern des Künstlers wirkende Kraft gestaltet und belebt die rohe Stoffmasse. Deshalb bewunderte der Verfasser der Schrift « Ueber das Studium der griechischen

---

[1]) Schillers Werke 12, 204.
[2]) Schillers Werke 12, 85.
[3]) Schillers Werke 12, 30.
[4]) Schillers Werke 12, 139.
[5]) Walzel S. 87 f. — 8. Mai 1793.
[6]) Minor 1, 103.
[7]) Minor 1, 3.

G.A. Bürger-Archiv

Poesie » die Kunst des Sophokles, der zum Beispiel den ungünstigen und lückenhaften Stoff des Philoktetes zu einer vollständigen Handlung zu bilden, zu runden und zu ergänzen wusste, damit es ihr weder an einer leichten Einheit noch an einer völligen Befriedigung fehlt[1]).

Die Anschauungen Wilhelm Schlegels decken sich vollkommen mit den eben dargelegten seiner Gewährsmänner. Die Ansicht, wie wenig die Kunst des Dichters im Stoffe des Werks liegt, sondern sich beinahe ausschliesslich in seiner innern und äussern Gestaltung offenbart, zeigt der Aufsatz über « Romeo und Julia ». Shakespeare hat in diesem Schauspiele eine bereits poetisch bearbeitete Geschichte sogar in kleinen Besonderheiten ohne alle eigene Erfahrung gerade so übernommen, wie er sie vorfand. Dieser merkwürdige Umstand liess Schlegel einsehen, dass der Dichter nicht einen entfernten Anspruch auf den Stoff machte; wohl aber umso deutlicher das Ziel darin erblickte, die ganze Macht seines Genius auf die Gestaltung zu wenden[2]). So bemühte sich Schlegel in dem Aufsatze zu zeigen, wie der Dichter mit gebundenen Händen Buchstaben in Geist umzuzaubern gewusst habe[3]). « Romeo und Julia » veranschaulicht ihm die hohe Kunst, « einer gestaltlosen Masse Leben und Seele einzuhauchen »[4]), oder wie er sich anderswo ausdrückte, in der entlehnten Fabel einen höhern geistigern Entwurf zu bauen, worin sich des Dichters Eigentümlichkeit offenbart[5]).

Demnach nahm er eine innere geistige Kraft an, die sich im Kunstwerk den Stoff und die äussere Form von innen heraus anbildet, jene zu einem belebten Ganzen formt und diese zu dessen sichtbarem Umriss anschmiegt. Aus dem menschlichen Gemüte empfangen Stoff und Silbenmass ihr Gesetz[6]). So warf er C. C. E. W. Buri gänzliche Unbekanntschaft mit dem Wesen der Poesie vor, weil er in manchen seiner Gedichte nur rohen Stoff mit etlichen poetischen Formeln in Verse gekleidet habe. « Mit einigen sogenannten poetischen Phrasen, auch wohl Bildern und Gleichnissen » sei es nicht getan. Der Dichter müsse einen eigenen Geist einzuhauchen, neuen Schwung zu geben wissen[7]). Dagegen in « Hermann und Dorothea » fand er die

---

[1]) Minor I, 140.
[2]) S. W. 7, 71.
[3]) S. W. 7, 75.
[4]) S. W. 7, 74.
[5]) S. W. 7, 76.
[6]) S. W. 11, 193.
[7]) S. W. 11, 129.

G.A. Bürger-Archiv

hohen Forderungen an das Kunstwerk erfüllt. Goethe habe seinem Werke den anmassungslosen Stil der Behandlung nicht von aussen mit schmückender Willkür angelegt, sondern als notwendige Hülle des Gedankens von innen hervorgebildet[1]).

In der Horenrezension handelt es sich an einer Stelle um die Frage, ob einige aus der Reihe der vorliegenden Gedichte Elegien oder Epigramme zu nennen seien. Schlegel äusserte, es komme wenig darauf an; nur das berechtige zum Tadel, wenn man dem Dichter Misshelligkeit zwischen dem Inhalt und der äussern Form dartun könnte[2]); ein Tadel, den er Popens Homer-Uebersetzung erteilte[3]). Die Einheit von Inhalt und äusserer Form erkannte er in der gemeinsamen Beseelung durch einen Gehalt (innere Form). Im Aufsatz über « Romeo und Julia » belehrte er die Kritiker Garrick und Johnson, dass wenn ein Gegenstand in einer bestimmten Form der Darstellung gezeigt werde, jeder Teil durch poetischen Gehalt gefärbt sein müsse[4]). Zur eigentlichen Poesie werde ein Kunstwerk ja nur durch den Gehalt. Schlegel brauchte dafür auch Geist, Sinn. Alle Form, lehrte er daher, hat nur durch den ihr innewohnenden Sinn Gültigkeit[5]). Bei gänzlichem Unwert des Gehaltes aber werden alle Formen gleichgültig[6]). Ein eigentümlicher Geist dagegen solle sich in der angelegensten, natürlichsten, eigensten Form offenbaren[7]). Je eigener der Geist sei, den ein Kunstwerk atme und je mehr er sich Wort und Ton zur individuellen körperlichen Hülle gleichsam angezaubert habe, umso schwieriger werde die Aufgabe für den Uebersetzer.

Schlegel warnte vor allem die Nachbildner fremder, grosser und schöner Kunstwerke. Denn wenn sie nicht die Zaubergewalt besässen, den Geist, welcher der Form des Kunstwerks innewohne, aufs neue hervorzurufen, so sei ihre Mühe vergeblich. Dann umarme der Nachbildner in den Formen, wie in köstlichen Urnen, nur die Asche der Toten[8]). Der Geist ist entwichen; die Form ist zur Formel

---

[1]) S. W. 11, 210.
[2]) S. W. 10, 69.
[3]) S. W. 11, 120.
[4]) S. W. 7, 93.
[5]) S. W. 11, 210.
[6]) S. W. 7, 37. Anm.
[7]) S. W. 10, 64.
[8]) S. W. 10, 63.

G.A. Bürger-Archiv

geworden[1]). Wie sein Bruder Friedrich[2]) erkannte er daher das Schicksal aller Formen, nämlich dass sie ihren Geist überleben werden. Dies hätten die « ursprünglichen, einfach schönen Formen der alten Kunst » erfahren[3]).

Die übrigen Forderungen an das Kunstwerk, die des Zusammenhangs, des Reichtums, der Klarheit und der Bewahrung des Kostüms, bestanden für Schlegel auch jetzt noch. Allein ihre Anwendung schuf noch keine Poesie. Er sah in ihnen zu dieser Zeit « bloss kunstgerechte Vollkommenheiten »[4]). Dazu rechnete er auch etwa die Anlage des Ganzen, die Richtung auf das Ziel, das leise Vorbereiten und stetige Fortschreiten.

Während sich die Begriffe Reichtum, Zusammenhang und Kostüm inhaltlich seit der Göttingerzeit nicht verändert hatten, fasste nun Schlegel Klarheit und ihren Gegenbegriff Dunkelheit weniger verstandesmässig auf. Der Wandel seiner Kunstauffassung hatte ihn auch über den wahrhaft grossen Dichter anders denken gelehrt. In dessen Werken schien ihm keine andere Dunkelheit stattzufinden als die Unergründlichkeit der schaffenden Natur. Schlegel verglich sie mit einem reinen und stillen Wasser von unermesslicher Tiefe. « Sollte auch kein Auge ganz bis auf den Boden dringen, so findet doch jedes für seine Sehkraft Befriedigung: denn soweit diese reicht, erblickt es die in dem flüssigen Elemente enthaltenen Gegenstände vollkommen deutlich und unentstellt »[5]). Diese Anschauung teilte Schlegel mit Schiller, der ähnlich von den ästhetischen Ideen sprach, in deren Inhalt man wie in eine grundlose Tiefe blicke. Ihr möglicher Gehalt sei eine unendliche Grösse[6]). Doch Schlegel unterschied daneben zwei fehlerhafte Dunkelheiten. Die eine Art trete bei Künstlern auf, die gute Gedanken haben, aber wegen einer gewissen Ohnmacht der Darstellung immer die beste Hälfte davon zurückhalten; die andere finde sich bei fruchtbaren Phantasien, die dabei mit einer Art von Verworrenheit behaftet seien, welche sie hindere, ihre Geburten jeweils recht aufs reine zu bringen[7]).

---

[1]) S. W. 11, 195.
[2]) Minor 1, 9.
[3]) S. W. 10, 63.
[4]) S. W. 11, 38.
[5]) S. W. 7, 31.
[6]) Schillers Werke 16, 260
[7]) S. W. 7, 29 f.

G.A. Bürger-Archiv

2. Fragen der äussern Form.

Die Kritik der äussern Form liess sich Schlegel auch in diesen Jahren sehr angelegen sein. Sein besonderer Sinn für schöne Formen, den er stets übend bildete, befähigte ihn in hohem Masse besonders Vorzüge und Mängel in der Sprache oder im Versbau aufzuspüren. Dafür sprechen die kritischen Bemerkungen zum Versbau in den Rezensionen über die « Horen », Vossens Homer-Uebersetzung und über Herders « Terpsichore », oder gelegentlich ein Wort über die Prosa, wie zum Beispiel in der Besprechung des Märchens von Gœthe, wenn es heisst, das Rührende liege mehr in der holden Zartheit der Schilderung, als im Mitleid, das der Gegenstand erwecke[1]).

Schlegel schätzte die schönen Verse eines Gedichts sehr hoch. So geschah es, dass ihn öfters formale Vollkommenheit über den geringen Gehalt einer Dichtung hinwegtäuschte. Die ganz eigene rhythmische Kunst, die Voss in seinem Hymnus « Friedensreigen » aufgewandt hatte, nahm den Rezensenten völlig gefangen: « Wir wissen uns nicht zu erinnern, dass in unserer Sprache je ein so reicher Wechsel melodischer Wendungen und Schwünge, nach dem Vorbild der alten Lyrik erfunden und geordnet, durch den Reiz des Reimes gehoben worden wäre »[2]). Dieser äussere Glanz hat Schlegel untrüglich in der Kritik des Gehaltes ein wenig geblendet, wenn ihn darin die Harmonie beinahe unvereinbarer Eigenschaften entzückte und er das Gedicht ein leichtes lebendiges Volkslied, zugleich aber ein Kunstwerk im grössten Stil nannte. Die Schauspiele Gotters empfahlen sich dem Rezensenten durch ihre vortreffliche Sprache und Metrik. Er beurteilte sie daher — allerdings spielen in diesem Falle noch persönliche Gründe mit — weit günstiger, als es ihr Wert zuliess. Der nämliche Umstand stimmte ihn auch milder gegen Werke von Falk und Friedrich Schulz. Durch die Vollkommenheit des äussern technischen Teils hat Neubeck sicherlich auch den Rezensenten für seine « Gesundbrunnen » gewonnen. Wie in der Vorliebe für das Lehrgedicht, so drückte sich auch in der übertriebenen Wertung des rein Formalen die stark verstandesmässige Richtung seines Geistes aus.

---

[1]) S. W. 10, 88.
[2]) S. W. 10, 335.

G.A. Bürger-Archiv

Er verfügte über feste metrische Grundsätze, nach denen er den Versbau der Dichtungen prüfte. Wieland, Klopstock, Moritz und Voss waren die von ihm meist studierten Metriker. Doch behauptete Schlegel in diesem Fache ziemlich seine Unabhängigkeit. Er konnte sich auf sein Ohr und den feinen Sinn für schöne Formen verlassen. Uebersetzend und dichtend erprobte er selbst, was dem Deutschen angemessen und in ihm möglich ist. Stets überzeugte er sich von der vielseitigen Bildsamkeit der deutschen Sprache. Die Leitgedanken der « Betrachtungen über Metrik » blieben der Grundstoff all seiner Lehren über die verschiedenen Silbenmasse, welche er während der Jenaerzeit vertrat. Vor Jahren kämpfte er noch für die Ansicht, dass das Silbenmass nicht ein blosser Zierat sei, und jetzt beklagte er, dass bisher in der Theorie die Notwendigkeit des Silbenmasses für alle Dichtungen, wo die Darstellung der Sprache ein erhöhtes Kolorit gebe, noch lange nicht so strenge dargetan worden sei, als es hätte geschehen können[1]). Nun lag ihm daran, mit der Ansicht allgemein durchzudringen, dass die Täuschung durch ein geschickt gebrauchtes Silbenmass vermehrt werden könne. Kleine Unebenheiten im Silbenmass, unerwartete Pausen, dann wieder fortströmende Fülle oder ein sanfter und stetiger Fluss vermöchten den Anstoss, den Stillstand der Gedanken, die rasche Bewegung des Gemüts oder das Gleichgewicht seiner Kräfte einigermassen sinnlich zu bezeichnen[2]). Schlegel dachte dabei besonders an das Versmass im Drama. Aber er dehnte diesen Gedanken auf alle Dichtarten aus, worin die Verfechter der Natürlichkeit nur Prosa verwendeten. An Gessners Poesie, sagte er daher, mangle mit dem Silbenmasse etwas Wesentliches. Dadurch, dass er sogar die häufig eingeführten Lieder der Hirten meistenteils prosaisch abgefasst habe, hebe er vorzüglich alle Täuschung auf[3]).

Als das bildsamste aller Silbenmasse betrachtete Schlegel den Hexameter. Die Alten hätten ihn daher, das Dramatische ausgenommen, beinahe zu allem gebraucht[4]). Nicht anders wünschte ihn Schlegel auch im Deutschen mannigfaltig verwendet. Er drückte daher seine Zufriedenheit über den Versuch Goethes aus, der den Hexameter zuerst im Deutschen bei der scherzhaften Epistel ein-

---

[1]) S. W. 10, 236.
[2]) S. W. 7, 55.
[3]) S. W. 10, 236.
[4]) S. W. 10, 61.

G.A. Bürger-Archiv

führte[1]). Die Satiren Falks weckten in ihm den Wunsch, die Satire durch Anwendung der hexametrischen Versart noch näher an ihre grossen römischen Vorbilder zurückgeführt zu sehen[2]).

Grundlegend für die gesamte kritische Tätigkeit blieben die « Betrachtungen über Metrik » auch in dem, was darin über den Bau des Hexameters näher festgesetzt ist. Schlegel ging von der wesentlichen Verschiedenheit der griechischen und der deutschen Sprache aus, die sich auf das Verhältnis der Längen und Kürzen gründe. In Griechenland würden mehr Längen gebraucht, um die äusserste Flüchtigkeit ihrer Kürze im Zaum zu halten; im Deutschen dagegen mehr Kürzen, um die Schwerfälligkeit unserer Längen zu beleben. Demnach bestehe der wahre griechische Hexameter aus Daktylen und Spondeen, was einen Vers ergebe, der sich im Deutschen nur mühselig fortschleppen würde. Deshalb müssten im deutschen Hexameter die Spondeen durch Trochäen ersetzt werden. Darin folgte Schlegel genau Herders Ausführungen in den « Fragmenten »[3]). Weiterhin verlangt Schlegel, dass sich nur spärlich Spondeen einfinden, dann und wann ein Pyrrhichius und Choriambus, etwas seltener der Anapäst[4]).

Die Grundsätze, die er in der Horenrezension vertrat, stimmen damit überein. In den Gedichten Goethes und Schillers entdeckt er mehrere meisterhafte Hexameter; in den Elegien im 6. Stück hingegen und in den kleineren Gedichten seien sie selten, und wenn man sie nach den gegebenen Grundsätzen prüfen wollte, würde man noch manches in ihnen vermissen[5]). Ein bisher unerreichtes Muster in unserer Sprache nannte er auch Vossens Hexameter in seiner Homer-Uebersetzung: « Er wird durch den gehörigen Reichtum an Dactylen beflügelt, den bei uns die Schwäche der Trochäen nötig macht. Die Häufung der matteren Wortfüsse (— ⏑, ⏑ — ⏑), wozu die deutsche Sprache einen grossen Hang hat, ist auf das glücklichste vermieden, dagegen sind die edleren und männlicheren (⏑ —, ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ — ⏑, — ⏑ —, — ⏑ ⏑ —) überall mit Wahl und schöner Abwechslung

---

[1]) S. W. 10, 61.
[2]) S. W. 11, 260.
[3]) Suphan 1, 174.
[4]) S. W. 7, 187 f.
[5]) S. W. 10, 79.

G.A. Bürger-Archiv

angebracht, und auch die durch Spondeen gebildeten (⏑ — —, ⏑ ⏑ — —, — — ⏑, — — ⏑ ⏑) künstlich eingemischt »[1]). Das gleiche hohe Lob spendete er dem Hexameter in Vossens « Luise » und in Neubecks « Gesundbrunnen »[2]). Noch 1799 hielt er an seinen Ansichten von 1794 fest, wenn er bei K. Fr. W. Kadisch den Klopstock nachgesprochenen Satz rügte, dass die Griechen und Römer wohl getan haben würden, wenn sie den Trochäen in ihren Hexameter aufgenommen hätten. Nach den Gesetzen der alten Metrik sei dies unmöglich gewesen[3]).

Den deutschen Pentameter nannte Schlegel einen sehr schwierigen Vers[4]). Seine Regeln bestimmte er erst in der Horenrezension. Da hiess es, seine Schönheit beruhe darauf, dass die beiden Hälften durch eine natürliche Pause und durch recht entschieden lange Schluss- und Anfangssilben auseinander fallen, ohne sich abzustossen, und dass die beiden schliessenden Anapäste recht leicht und hüpfend seien. Einen von ihnen durch einen Jamben zu ersetzen, sollte man sich nie erlauben, da dies dem Verse einen hinkenden Fall gebe. Vorzüglich gute Pentameter hätten Goethe und Schiller gebildet. Nur selten finde man bei ihnen die Pause verfehlt, falsche Skansionen oder unreine, schwerfällige Anapäste[5]). Im ganzen gut gelungen fand Schlegel diesen Vers auch in der Ovid-Uebersetzung Strombecks. Nur dürfe es sich der Verfasser nicht zum besondern Verdienst anrechnen, den Pentameter ohne Ausnahme mit zwei Anapästen geschlossen zu haben; denn dies gehöre noch nicht zur metrischen Schönheit, sondern bloss zur Richtigkeit[6]). Auch von Knebel, dem Uebersetzer der properzischen Elegien, rühmte Schlegel, dass er das pentametrische Versmass im ganzen genommen sehr in seiner Gewalt habe[7]).

Die Stellung Schlegels zum Alexandriner und zu den fünffüssigen Jamben, vornehmlich im Trauerspiel, entspricht dem, was Herder darüber in den « Fragmenten »[8]) ausführte. Herder empfahl, den Alexandriner von der tragischen Bühne zu verbannen, weil er sich oft wider Willen

---

[1]) S. W. 10, 179.
[2]) S. W. 11, 83.
[3]) S. W. 11, 390.
[4]) S. W. 10, 77. 11, 339.
[5]) S. W. 10, 77 f.
[6]) S. W. 10, 307.
[7]) S. W. 11, 339.
[8]) Suphan 1, 174. 2, 36 ff.

G.A. Bürger-Archiv

einer einförmigen Deklamation nähere und weil er der wahren Affektsprache, einer lebendigen Erzählung und dem Dialoge äusserst viel monotonischen, abgemessenen und zerschnittenen Zwang auferlege. Zudem sei er die unnatürlichste Versart für unsere Sprache. Der Jambe hingegen sei das natürlichste deutsche Versmass, schliesse weit mehr Stärke, Fülle und Abwechslung in sich, schmiege sich mehreren Denk- und Schreibarten an und könne ein hohes Ziel der Deklamation werden. Freilich müsse ihm auch erlaubt sein, freie Sprünge und Kadenzen zu machen. Man sollte nicht beständig in Jamben jagen: nicht einerlei Zäsur verfolgen, nicht sich in einerlei Ausgänge auf die Haken auftreten.

Ebenso wollte Schlegel den Alexandriner von der tragischen Bühne verbannt wissen, weil er für den freien, vielfachen Ausdruck der Leidenschaft schon an sich selbst zu eintönig sei und dem Schauspieler eine zu grosse Aufgabe stelle. Der Reim erinnere allzu sehr an den Dichter, wo man ihn doch eher über seinen Menschen zu vergessen wünsche. Vor allem stiess er sich an der Regelmässigkeit und Einförmigkeit dieses Versmasses, das daher weit weniger schön und mannigfaltig als der fünffüssige Jambe sei[1]). Nur für komisch dramatisierte Handlungen schien ihm der Alexandriner wiederum geeigneter[2]) und für das Sentenziöse in satirischen Gedichten wegen seiner Symmetrie gut zu passen[3]). Im Gegensatz zu Herder[4]) dagegen zog er die Fülle und Gewalt hexametrischer Rhythmen in der Lehrdichtung der einförmigen Symmetrie französischer Alexandriner vor[5]).

In den « Betrachtungen über Metrik » hatte Schlegel die Jamben und Trochäen die der deutschen Sprache « natürlichsten und gleichsam freiwilligen Silbenmasse »[6]) genannt. Ueber den fünffüssigen Jamben gab er am nämlichen Orte einige Winke. An Mannigfaltigkeit stehe dieser dem Trimeter der Alten, dessen eigentliche Feinheit uns verborgen bleibe, nicht nach. Er endige bald männlich, bald weiblich, könne ganz ohne Abschnitt bestehen und hätte den Spondeen, Trochäen, Pyrrhichius und ganz selten auch den Anapäst zu Nebenfüssen. Auch im Shake-

---

[1]) S. W. 10, 374. 11, 259.
[2]) S. W. 10, 96.
[3]) S. W. 11, 259.
[4]) Suphan 1, 238.
[5]) S. W. 11, 294.
[6]) S. W. 7, 186.

G.A. Bürger-Archiv

speare-Aufsatz schrieb Schlegel, dieses Silbenmass sei fürs Drama geeignet, in welchem der gewöhnliche Schritt der Rede beflügelt werden solle, ohne sich zu auffallend von ihm zu entfernen. Der Jambe sei der eigentlich dialogische Vers, wofür ihn schon die Alten rühmten. Er sei zwar von dem Trimeter merklich verschieden, leiste aber für die deutsche Sprache ungefähr eben das, was dieser für die griechische und römische[1]). In der Nachschrift zur « Terpsichore » äusserte Herder, im Widerspruch zu seinen Aussagen in den « Fragmenten », einigen Tadel und Bedenken über den deutschen Jamben: er habe dem Dichter einen « Pferdetritt » erlaubt und immer fortgehender Jambus müsse im Deutschen äusserst drückend werden[2]). Schlegel trat trotz allem Lobe, das er auf Herder und dessen « Terpsichore » häufte, darin Herder entgegen. Dessen Tadel gründe sich auf die Voraussetzung, als ob durchaus alle Füsse in einem jambischen Verse Jamben sein müssten[3]). Es sei aber wie bei den Alten erlaubt Nebenfüsse einzumischen; und der ausgesprochene Tadel werde durch die Meisterwerke Gœthes, Wielands und anderer, die in Jamben abgefasst seien, widerlegt[4]).

Im Geiste der klassischen Kunstlehre lag es, wenn Schlegel als feinfühliger Metriker nur vollständige Silbenmasse guthiess, einen Stil aber, der nur halbwegs poetische Form darstellte, verurteilte. So zeigte er sich seit den « Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache » als Gegner der sogenannten « poetischen Prosa », weil sie eine Gattung sei, die, indem sie die ausschliessenden Vorrechte der Poesie und Prosa vereinigen wolle, die echte Vollkommenheit beider verfehle[5]). Schon Herder sprach in den « Fragmenten » wenig lobend über sie und nannte sie den « holpricht-prosaisch-poetischen Stil »[6]). Umso mehr verletzte sie Schlegels ausgebildeten Sinn für reine Formen. Sie erschien ihm überhaupt als sehr unpoetisch. Ihre Unzulänglichkeit erkannte er darin, dass ihr die natürliche Leichtigkeit der Prosa verloren gehe, ohne die künstliche der Poesie wieder zu gewinnen und durch ihren Schmuck nur bela-

---

[1]) S. W. 7, 59. 11, 193.
[2]) Suphan 27, 279 f.
[3]) S. W. 403 f. Schon 1794 trat Schlegel in den « Betrachtungen über Metrik » der gleichen Ansicht Klopstocks entgegen. S. W. 7, 196.
[4]) S. W. 10, 402 f.
[5]) S. W. 7, 102.
[6]) Suphan 1, 216.

G.A. Bürger-Archiv

stet, nicht wirklich verschönert werde[1]). Geseners Idyllen sagten ihm daher auch wegen ihrer Form nicht zu. Für das Drama, lehrte er wieder, bilde die poetische Prosa vollends die ungeeignetste Form, da sie « im höchsten Grade undialogisch » sei[2]).

6. Beurteilung der Dichter.

Schlegels Kritik über die einzelnen Dichter wurde ganz durch die Denkweise jener Männer bestimmt, denen er seine kunsttheoretischen Ansichten verdankte. Wie Gœthe, Schiller, Herder und sein Bruder Friedrich über die Schriftsteller vergangener und gegenwärtiger Zeit urteilten, sprach sich jetzt auch Schlegel über sie aus. Hie und da allerdings mischte sich ein Einfluss persönlicher Verhältnisse ein.

Da Schlegel, wenn man von den beiden Shakespeare-Aufsätzen absieht, nur selten über einen fremden Dichter urteilte, so darf sich dieses Kapitel auf seine Stellung zu den Dichtern deutscher Zunge beschränken, ohne Wesentliches zu übergehen. Die Vertreter der deutschen Poesie, über welche er sich äusserte, verteilen sich auf vier Gruppen. Die erste Gruppe umfasst die Häupter der alten Schule; zur zweiten gehören die Stürmer und Dränger und dann die Klassiker; eine Menge Schriftsteller zweiten und dritten Ranges, die Zeitgenossen Gœthes und Schillers, bildet die dritte Gruppe; und die vierte besteht aus Männern des jüngsten Geschlechts, den Romantikern. Die folgende Darstellung beschränkt sich nun insofern, als sie nur die Kritik jener Dichter heranzieht, die zur Charakteristik des Rezensenten beitragen.

A. Die Dichter des ältern Geschlechts. Ueber den Dichter und Metriker Klopstock urteilte Schlegel in den Jenaer Rezensionen milder, als dies 1794 geschehen war. Er zweifelt kaum mehr an seiner Grösse. Im Sinne Herders und seines Bruders schreibt er nun: « Was der Messias für uns Deutsche gewirkt hat und noch wirkt, bleibt ewig in seinem Wert. Der nämliche vaterländisch gesinnte Geist seines Urhebers hat die Bande der Konvention und des pedantischen Vorurteils, welche den

[1]) S. W. 7, 55.
[2]) S. W. 7, 55.

G.A. Bürger-Archiv

deutschen Genius gefesselt hielten, zerrissen; er schuf uns eine Dichtersprache; die deutsche Poesie ehrt in ihm ihren Vater »[1]). In der Ode « Der Geschmack » bewunderte er die ganz eigene Gabe Klopstocks, das Sinnliche zu vergeistigen und wiederum dem Geistigen einen Körper zu leihen; in der Ode « Klage eines Gedichts » die sinnreiche Einkleidung und die eigentümliche Laune[2]). Das Ansehen, welches Klopstock bei den Klassikern, Herder und seinem Bruder Friedrich genoss, wird Wilhelm Schlegel von seiner ablehnenden Stellung zurückgeführt haben.

Ebenso lassen die zahlreichen Anführungen Klopstocks in metrischen Fragen erkennen, dass er dessen Verdienst auf diesem Gebiete schätzte. Neben Moritz und Voss nannte er ihn immer an erster Stelle. Wohl nahm er die Einwände gegen seine einseitige Schilderhebung der deutschen Sprache nicht zurück und tadelte ihn deswegen wie einst in den « Betrachtungen über Metrik »[3]). Aber trotzdem ehrte er ihn als geschickten Verpflanzer antiker Silbenmasse ins Deutsche. Von seiten des Rhythmus erschien er ihm als Lehrer der hexametrischen Kunst[4]). Einem Uebersetzer der horazischen Oden empfahl er die einzelnen Uebersetzungsbruchstücke Klopstocks zum Studium[5]). Seine Art, zum Teil neu erfundenen Silbenmassen die Formel voranzuschreiben, damit sie nicht missverstanden werden, fasste Herder als einen Beweis der Untauglichkeit eines Silbenmasses auf[6]). Schlegel teilte aber diese Ansicht Herders nicht; denn so lange das Vorlesen noch so wenig als Kunst geübt werde, meinte er, könne dieses Hilfsmittel nicht jene Beweiskraft besitzen[7]). In einer andern Rezension erteilte er Klopstock eine kleine Rüge. Als er den Hexameter der « Gesundbrunnen » lobend besprach, fügte er bei, es verstehe sich, dass bloss von demjenigen Hexameter die Rede sei, wobei die Mannigfaltigkeit und der metrische Ausdruck immer dem Gesetz der rhythmischen Schönheit untergeordnet bleibe: Grenzen, die Klopstock im « Messias » aus Grundsatz überschritten habe[8]).

---

[1]) S. W. 11, 162. So auch Friedrich Schlegel in dem Aufsatz « Ueber das Studium der griechischen Poesie ». Minor 1, 177.
[2]) S. W. 11, 9.
[3]) S. W. 11, 12 f.
[4]) S. W. 10, 118.
[5]) S. W. 11, 121.
[6]) Suphan 27, 277.
[7]) S. W. 10, 402.
[8]) S. W. 11, 83.

G.A. Bürger-Archiv

Diese Zeugnisse verdeutlichen, dass Schlegel in der Jenaerzeit die Verdienste Klopstocks um die deutsche Poesie schätzte, wie seine Gewährsmänner, und dass er seine metrischen Grundsätze zwar nicht durchweg guthiess, aber sie doch im ganzen als etwas Bedeutsames achtete.

Während Schlegel noch von Klopstock wenige Oden und zwei Aufsätze in den Jahrgängen 1795 und 1796 des « Berlinischen Archivs der Zeit und ihres Geschmacks » zur Kritik vorgelegen hatten[1]), bot sich ihm keine Gelegenheit auch nur das Kleinste von Lessing zu besprechen. Da er ihn aber trotzdem in seinen kritischen Arbeiten öfters anführte, so bekundete er schon damit, dass er Lessing für einen grossen Mann hielt. Worte allerdings, wie sie dem Dichter Klopstock zuteil wurden, finden sich nirgends. Den « Nathan » führte er als Beispiel jener Gedankenschauspiele an, in denen die dramatische Verknüpfung gewissermassen ein Bild des logischen Zusammenhanges gebe[2]). Ein Urteil über den « Nathan » enthält auch die Gessnerrezension. Die « Literaturbriefe » Lessings hatten streng über das Schauspiel « Evander » gerichtet. Auch Schlegel sprach in diesem Werke, das Hottinger nicht überzeugend zu retten vermochte, das Recht ab, ein vortreffliches Gedicht zu heissen. Es fehlte darin die Einheit von Form und Inhalt; die Belehrung müsse man durch Langeweile erkaufen. Dann heisst es: « Wie kann Hr. H.(ottinger) dies Schauspiel auch nur in entfernterweise mit dem ‚Nathan' vergleichen, einem Kunstwerke, worin ein tiefer Sinn aus der anziehendsten Verwicklung hervorgeht, und das, unbeschadet seiner technischen Richtigkeit und Schönheit als Drama, philosophisch ist? »[3])

Vor allem scheint Schlegel aber Lessings Leistungen auf dem Gebiete der Kunstkritik und Kunsttheorie geschätzt zu haben. Er ehrt in ihm den « rüstigen Feind der Vorurteile », der zuerst die tragische Kunst der Franzosen in ihrer Blösse zeigte und eine nachdrückliche Stimme über Shakespeares Verdienste erhob[4]). Er achtete Lessing, weil dieser zuerst tatkräftig daraufhin wirkte, die deutsche Dichtkunst vom Zwange der französischen Kunstregeln zu befreien. Einen Schriftsteller, der in seinem Werke zu viel Frömmigkeit darstellt, erinnerte er an die Bemerkung Lessings, dass der Dichter nicht verschwenderisch mit der Tu-

---

[1]) S. W. 11, 3. 11.
[2]) S. W. 7, 32.
[3]) S. W. 10, 246 f.
[4]) S. W. 7, 35.

G.A. Bürger-Archiv

gend umgehen dürfe, die er durch seine Darstellung erhöhen wolle[1]). Der letzte Abschnitt des Aufsatzes über « Romeo und Julia » enthält den Satz: « Lessing erklärte ‚Romeo und Julia' für das einzige Trauerspiel, das er kenne, worin die Liebe selbst habe arbeiten helfen; ich weiss nicht schöner zu schliessen, als mit diesen einfachen Worten, in denen soviel liegt »[2]). Dagegen ist Schlegel mit Lessing nicht einverstanden, wenn dieser den prosaischen Dialog im Drama befürwortet. Eben weil « einsichtsvolle Kenner » ihn durch Lehre und Beispiel unterstützt haben, heisst es im Shakespeare-Aufsatz, könne man die Einwände gegen das versifizierte Drama nicht wohl « mit einer blossen Berufung auf das Beispiel der Alten und mancher vortrefflichen Neueren abfertigen »[3]). Zu jenen einsichtsvollen Kennern zählte er, wie eine Anmerkung erweist, Diderot, Engel und « Lessing (dieser doch nicht unbedingt, wie sein Nathan beweist »).

Ueber Wieland enthalten die Rezensionen bis ins Jahr 1797 manche Aeusserung. Aus ihnen geht hervor, dass Schlegel in ihm, wie während der Göttingerzeit, einen Meister der Poesie ehrte. Darauf lassen allerdings nur drei kümmerliche Bemerkungen schliessen. Schlegel braucht einmal den Ausdruck « Fruchtbarkeit » für seinen Geist[4]); das andere Mal sprach er von der « erfinderischen Fülle, die im Idris oder Amadis herrscht »[5]); und in der Kritik eines Märchens « Die Elfenburg » von einem B. steht der Satz: « Die Elfen sind hier nicht geschildert, wie Wielands Zauberstab sie umgeschaffen; noch weniger verlieren sie sich gestaltlos hinter dem Schleier elegischer Empfindung; dem alten Volksglauben gemäss, . . ., leben und weben sie als leichte, neckende, gutherzige Wesen »[6]).

Alle übrigen Stellen, worin Wieland angeführt wird, beziehen sich auf seine Uebersetzungsgrundsätze und seine Uebertragungen. Im Shakespeare-Aufsatz würdigte Schlegel das Verdienst Wielands, zuerst den grössern Teil der Werke Shakespeares verdeutscht zu haben. Wenn ihm jene « herkulische Arbeit » auch als überlebt galt, so schätzte er doch ihren historischen Wert. Er rühmt, dass Wieland nachher in der Uebersetzungskunst für die Deutschen

---

[1]) S. W. 11, 289.
[2]) S. W. 7, 97.
[3]) S. W. 7, 45.
[4]) S. W. 7, 36.
[5]) S. W. 10, 105.
[6]) S. W. 10, 347 f.

G.A. Bürger-Archiv

klassisch geworden sei[1]). Unter den Regeln, die Schlegel für eine neue Uebersetzung des Shakespeare aufstellte, berief er sich einmal auf ihn: « Schon Wieland hat treffend dargetan, warum man Shakespeare nirgends und in keinem Stücke muss verschönern wollen »[2]). Die Rezension über Vossens Homer-Uebersetzung flocht ebenfalls zweimal ein Wort über Grundsätze Wielands ein. So sagte Schlegel darin, Wieland habe sehr richtig bemerkt, dass für eine Uebersetzung des Homer Wahrheit das höchste, ja fast das einzige Gesetz sein müsse[3]). An einer andern Stelle erklärte er sich aber mit dem Beurteiler im T. Merkur nicht einverstanden, wenn dieser behauptete, Homer würde bei dem deutschen Leser gewinnen, wenn man zuweilen mit Wahl und Urteil andere Beiwörter an die Stelle der homerischen setzte oder sie auch manchmal gar wegliesse[4]).

Friedrich Schlegel hatte seinen Bruder auf die « lesenswerte Arbeit » von Wieland über Vossens Homer-Uebersetzung aufmerksam gemacht[5]). Da Friedrich überhaupt, neben ganz vereinzeltem Tadel, günstig über Wieland urteilte, ihn besonders auch als vortreffliches Muster im Versbau und der Uebersetzungskunst ansah, wird Wilhelm seine Lehre gebührend beachtet haben. Dass ihre Urteile über Wieland, zusammen mit denen von Caroline, ziemlich übereinstimmten, erhellt aus dem Briefe Friedrichs vom 2. August 1796, worin er an Caroline und Wilhelm schreibt: « Wollt ihr mir geben, was ihr über W(ieland) zu sagen habt, und mir erlauben, nach meinen Zusätzen das Ganze unter meinem Namen an R(eichardt) zu schikken, so könnten wir ja das Honorar leicht teilen »[6]). Seit der Mitte des Jahres 1797 wurde Wieland in den Rezensionen nur noch ein einziges Mal angeführt. Dies hing mit dem Umstand zusammen, dass die Brüder Schlegel durch die Bekanntschaft mit Ludwig Tieck ihr Urteil über den Dichter gänzlich veränderten[7]).

---

[1]) S. W. 7, 36.
[2]) S. W. 7, 63.
[3]) S. W. 10, 118.
[4]) S. W. 10, 153.
[5]) Walzel S. 285. — 15. Juni 1796.
[6]) Caroline 1, 395.
[7]) Ueber diese Wendung im Urteil über Wieland berichtet ausführlich Hirzel, Ludw.: Wieland's Beziehungen zu den deutschen Romantikern. S. 20 ff.

G.A. Bürger-Archiv

Die Poesie Salomon Gessners, der dem Geschlecht der genannten drei Dichter zugehört, erfuhr eine grundsätzliche Ablehnung. Schiller und Herder bestimmten sein Urteil.

B. Bürger, Herder und die Klassiker. Wie einst zur Göttingerzeit die Poesie seines Lehrers an dessen eigenen Kunstanschauungen gemessen wurde, so beurteilte nun Schlegel die poetischen Werke seiner neuen Lehrmeister nach ihrer Kunstlehre. Dass die Kritik daher fast ausschliesslich anerkennend war, überrascht nicht. Die Kritik über Bürger aber verliert ihre frühere Einseitigkeit.

Nach Bürgers Tod hatte Schlegel das freundschaftliche Urteil über seine Poesie aufgegeben. Die neu gewonnenen ästhetischen Gesichtspunkte liessen ihn nun neben den Licht- auch die Schattenseiten der Dichtung Bürgers erkennen. Nicht dass er durch sie an seiner künstlerischen Begabung zu zweifeln begonnen hätte, aber er lernte die Grenzen von Bürgers Dichtung einsehen. Er schätzte in ihm das « ausserordentliche Talent » und bedauerte, dass es « vor der Zeit unter körperlichen und geistigen Leiden » hat erliegen müssen[1]). Er liebte in dem « wackern Dichter »[2]) die « eigentümlichen Züge »[3]). Doch entdeckte er auch in seinen Liedern « Bürgerianismen im nachteiligen Sinne »[4]). Kaum wird ein Lob in dem Worte vom « festlichen Pomp des Ausdrucks » im « Hohen Liede » stecken[5]). Jedoch die Bruchstücke seiner hexametrischen Homer-Uebersetzung veranlassten ihn, auf die grosse Fähigkeit Bürgers in der Uebersetzungskunst hinzuweisen. Im Vergleich mit Vossens Arbeit zeigte er, wie sie dem Geiste des alten Epikers näher kommt, trotzdem ihm Voss im Versbau, der Sprachkunde und in der gelehrten Auslegung überlegen war. Auch auf seine selbständige Poesie fiel ein günstiges Licht, wenn Schlegel vom Uebersetzer schrieb: « Alles, was die deutsche Sprache, auch die alte, an naiven, kräftigen, zutraulichen Wörtern und Wendungen hat, stand ihm zu Gebote; gerade, offen und ohne Aengstlichkeit sagt seine Muse alles, wie sie es empfand; er war selbst Volksdichter und vergass nie, dass Homer es im höchsten Sinne des Wortes gewesen »[6]).

---

[1]) S. W. 10, 354.
[2]) S. W. 10, 138.
[3]) S. W. 10, 357.
[4]) S. W. 10, 357.
[5]) S. W. 11, 123.
[6]) S. W. 10, 139.

G.A. Bürger-Archiv

Bis ins Jahr 1798 zeugen die kritischen Arbeiten Schlegels von tiefer Verehrung für Herder. Wie sehr Schlegel in diesen Jahren von Herders Geist zehrte und wie sehr er ihn namentlich als unvergleichliches Vorbild in der Uebersetzungskunst schätzte, wurde schon dargestellt. Mehr als viele Worte spricht dafür das Bild, welches er am Anfang der Terpsichorerezension von seinem eigentümlichen Geiste entwarf: « An ihm bewundern wir nicht allein die ebenso rege als zarte, vielseitige, ja man möchte beinahe sagen, allseitige Empfänglichkeit; den reinen, unbestechlichen und dennoch milden Sinn, der, durch innige Verwandtschaft zu dem Edelsten und Schönsten hingezogen, auch das Geringere nicht verschmäht, wofern es der Menschheit angehört; das innere Gleichgewicht, die ruhige Ueberlegenheit des Gemüts, wodurch es in den Stand gesetzt wird, eine Welt der verschiedenartigsten Eindrücke, jeden in seiner Eigenheit, ohne Streit und Verwirrung in sich zu bewahren; sondern auch die Biegsamkeit, mit der sich seine Einbildungskraft aller Formen bemächtigt, und, wie unverkennbar auch das Gepräge selbständiger Bestimmtheit in allem dem ist, was er ursprünglich gedichtet hat, dennoch auch die Kunstgebilde anderer Meister, aus den verschiedensten Zeiten und Völkern in treffenden Kopien darzustellen versteht »[1]). Trotz aller Verehrung hielt aber Schlegel mit leiser Kritik nicht zurück. Er hat gegen Herders metrische Grundsätze einiges einzuwenden und an der Uebersetzung Baldes Verstösse gegen die metrischen Regeln und die Sprachrichtigkeit anzukreiden[2]). Das äussere Verhältnis zwischen Schlegel und Herder erreichte in diesen Jahren den Höhepunkt der freundschaftlichen Beziehung[3]). Als aber 1798 das « Athenäum » erschien, trat eine Wende ein. Herders Name tauchte zwar seit diesem Zeitpunkt in den Rezensionen noch hie und da auf; allein Schlegel setzte dann nie mehr Worte, als die Sache erforderte. Kein Zeichen mehr schrieb er zum Lobe Herders.

Das höchste Ansehen genoss bei Schlegel die Poesie Goethes und Schillers[4]). Ihre Beurteilung nach

---

[1]) S. W. 10, 377.

[2]) S. W. 10, 402 ff.

[3]) Vgl. Schmidt, G.: Herder und Aug. Wilh. Schlegel. S. 15—18. Wie sehr Caroline damals für Herder schwärmte, zeigt einer ihrer Briefe: Caroline 1, 410. — 25. Dez. 1796.

[4]) Darüber berichten ausführlich Haym, Schüddekopf-Walzel und Körner, so dass ich mich hier auf eine kurze Zusammenfassung beschränken darf.

G.A. Bürger-Archiv

den ästhetischen Gesichtspunkten, die er damals geltend machte, konnte nicht anders als wesentlich zustimmend ausfallen; denn aus den klassischen Dichtungen hatte er seine höchsten Kunstgesetze abgeleitet. Was sich zur Göttingerzeit angebahnt hatte, ein einfühlendes Kunstverständnis für die Gœtheschen Dichtungen, stand nun zu dieser Zeit voll ausgebildet seiner Kritik zu Gebote. Caroline mochte ihm dabei wiederum beigestanden haben. So drang er in den Geist der « Römischen Elegien » und « Hermann und Dorotheas » ein und deckte ihre klassische Schönheit auf, wie dies nirgends sonst zu seiner Zeit geschah. Für die « Episteln » und das « Märchen » fand er bewundernde, für die « Erzählungen deutscher Ausgewanderter » anerkennende Worte. Ueber « Wilhelm Meister » streute er da und dort in seinen kritischen Arbeiten eine gute Bemerkung ein. In manchen Fällen bediente er sich der Poesie Gœthes als Muster. Ueberall offenbarte sich, wie Schlegel Gœthe als ein Höchstes in der deutschen Dichtung betrachtete, in ihm den « grossen Meister und Bildner » sah, « der alle Zauber des Ausdrucks in seiner Gewalt hat »[1]. Darin stimmte er auch mit seinem Bruder Friederich überein, der ihn damals für etwas Ausserordentliches hielt. Jedoch diese bewundernde Stellungnahme hinderte Wilhelm nicht, im einzelnen Einwände zu erheben. Er tadelte aber nur Kleinigkeiten, vor allem leichte Verstösse gegen metrische oder sprachliche Richtigkeit.

Entsprechend stellte sich Schlegel zur Poesie Schillers ein. Dessen philosophische Gedichte, welche in den « Horen » standen, erfuhren eine wohlwollende Besprechung, wenn auch leise Bedenken gegen ihre Kunst erhoben wurden. Uneingeschränkt aber achtete Schlegel in Schiller den « grossen Künstler », obgleich sich sein Bruder innerlich von diesem zu entfernen begann und schon harte Urteile über die Dichtung Schillers fällte. Ausser den poetischen Beiträgen in den « Horen » hat Schlegel in den nächsten Jahren nichts von Schiller beurteilt. Vereinzelt wird noch auf ihn verwiesen, namentlich auf das, was er über den Begriff des Naiven gesagt hat[2]. Es geht daraus hervor, dass Schiller damals doch noch Schlegels Ansehen genoss. Allein seit dem Frühling 1797 nannte er seinen Namen in den Rezensionen höchstens dann, wenn er ihn als Stoffquelle erwähnen musste. Der offen ausgebrochene Streit seines

---

[1]) S. W. 11, 12.
[2]) S. W. 10, 301. 11, 166.

G. A. Bürger-Archiv

Bruders mit Schiller trübte auch das äussere und innere Verhältnis mit Wilhelm. Wohl blieben sie noch durch einen geschäftlichen Briefwechsel in Beziehung; doch von nun an schwieg sich Schlegel in seinen Schriften über den Dichter aus.

C. Die Zeitgenossen der Klassiker. Die Stellung zu der dritten Gruppe von Schriftstellern zeigt nicht weniger, wie Schlegel ganz im Geiste der klassischen Kunstlehre richtete; denn Lob und Tadel erteilte er gleicherweise wie Gœthe und Schiller. Das Höchste in der Kunst schien ihm Voss in zwei Gedichten erreicht zu haben. « Der Geist Gottes », urteilte er, könnte ein vollendetes Gedicht heissen, wenn er nicht noch an einigen technischen Aeusserlichkeiten krankte. Den « Friedensreigen » nannte er ein « Kunstwerk im grössten Stil », das alle Seiten der menschlichen Natur gleich unwiderstehlich fessle. Wenn er sich in diesem Urteil durch die vollendete äussere Form blenden liess, so entging ihm in den übrigen Gedichten das metrisch Unbefriedigende nicht oder er entdeckte an ihnen Mangel an Idealität, da ein materielles Gewicht sie belaste. Der « Frauentanz » verstosse gegen das Gefühl veredelter Weiblichkeit. Noch mehr Mangel an Idealität störte ihn in den Stücken Schmidts von Werneuchen. Nicht bloss Abwesenheit der Poesie lasse sich bei ihm bemerken, sondern « wahrhaft antipoetische Ansichten und Gesinnungen »[1]). An Landschaftsgedichten Friederike Bruns, die er mit dem klassisch-ästhetischen Massstabe prüfte, vermisste er vielfach Leben und Harmonie. Dass in ihnen zum Teil das Gegenständliche stark vorwiege, genüge nicht[2]). Mehr « Haltung und Harmonie » wünschte er auch Tiedges Poesie. Im ganzen war er diesem Schriftsteller recht günstig gesinnt, wenn er auch allerlei an einzelnen Unschönheiten im Ausdruck und Versbau zu tadeln hatte. Durch die « überwiegenden Schönheiten » und die « edlen und menschenfreundlichen Gesinnungen », wie er sie ebenso in vielen Gedichten Vossens fand, empfahl sich ihm dieser « schätzbare Dichter »[3]).

Es wurde früher gezeigt, wie er den gewöhnlichen Schauspielen, zum Beispiel eines Iffland und Kotzebue, vom klassischen Standpunkt der poetischen Wahrheit und Sittlichkeit aus, abgeneigt war. Ebensowenig vertrug er

---

[1]) S. W. 10, 336.
[2]) S. W. 10, 194.
[3]) S. W. 10, 247.

G.A. Bürger-Archiv

sich mit der Masse der gewöhnlichen Roman- und Unterhaltungsschriftsteller. Er gab sich als ein Feind des « Platten, Abgeschmackten und Abenteuerlichen » der Ritter- und anderer Romane aus und unterliess es nie ihre groben Verstösse wider die Sittlichkeit[1]) zu brandmarken. Jedoch er wusste, dass ein « noch so gegründeter Tadel nur wenig gegen die Verbreitung dieser losen Ware » ausrichtet[2]). Besondere Verdienste im Romanfache räumte er Friedrich Schulz ein, da dieser Schriftsteller seinen Ehrgeiz, sich selbst achtend, darauf eingeschränkt habe, auf den gebildeteren Teil des Publikums zu wirken[3]). Gegenüber seinen kleineren prosaischen Werken sparte er aber keineswegs mit Tadel und bei seinem Roman « Leopoldine » machte er auf das Unbefriedigende, Unwahrscheinliche und Peinliche des Inhalts aufmerksam; einzig die bloss kunstgerechten Vollkommenheiten liessen ihm wenig zu wünschen übrig[4]). Kaum eine leichte Rüge erfuhr der Roman « Julchen Grüntal » von Frau Unger. Die Rezension ergeht sich beinahe nur in wohlwollend charakterisiernden Worten[5]). Die ausgezeichnete Vorzüglichkeit dieses Werks, sagte er, beruhe besonders darauf, dass die Abhängigkeit von einem edlen Zwecke der Belehrung und Warnung mit unablässiger Kunst vereinbart sei. Persönliche Rücksichten wirkten hier mit; denn Frau Unger gehörte zu seinem Freundeskreise.

Ueber die Schauspiele Gotters, die sich ihm schon durch einen fliessenden, leichten Versbau empfahlen, urteilte er milder, weil ihm auch dieser Schriftsteller durch Freundschaft verbunden war. Dem Satiriker Falk zeigte er sich gewogener, als dies nach streng systematischer Kritik hätte geschehen können. Schlegel hatte ihn in Weimar persönlich kennen gelernt. In Briefen bat dann Falk um Nachsicht in der Kritik, so dass auch hier persönliche Rücksichten mit im Spiele waren.

D. Die Jüngsten. Zum grossen Teil war seine Kritik der Dichter des jüngsten Geschlechts durch den klassisch-ästhetischen Standpunkt bestimmt. Daneben wirkte die seinem Wesen eigene Vorliebe für das Märchen und die Satire auf die Urteile ein. Der furchtbarste der spätern

---

[1]) S. W. 10, 304.
[2]) S. W. 11, 26.
[3]) S. W. 11, 26.
[4]) S. W. 11, 38 ff.
[5]) S. W. 11, 239.

G.A. Bürger-Archiv

romantischen Dichter, Ludwig Tieck, empfing für seine beiden Märchen ,den « Ritter Blaubart » und den « Gestiefelten Kater » lobende Anerkennung. Schlegel achtete in ihm einen « wahren Gegenfüssler unserer gewappneten, ritterlichen Schriftsteller »[1]). Der wohlwollende Ton in der Rezension lässt erkennen, wie sehr er dem ihm noch unbekannten Verfasser dieser « unbefangenen Spiele der Phantasie » geneigt war. Kein Tadel kam von seinen Lippen; nur den einen Wunsch regten die eingestreuten « artigen Liederchen » an, der Verfasser möchte auch einen Teil des Dialogs versifiziert haben[2]). Härteste Kritik musste sich aber Tieck für seine Shakespeare-Bearbeitungen gefallen lassen[3]). Denn Schlegels klassische Grundsätze der Uebersetzungskunst waren in dem für das Theater bearbeiteten « Sturm » nicht beachtet worden. Der echte Ton und Charakter der kleinen Lieder in der Urschrift sei verloren gegangen. An sich wohl sei zum Beispiel das Lied, womit Ariel den Gonzalo wecke, leicht und gefällig versifiziert und inhaltlich treu übersetzt; aber es sei durchaus nicht mehr Shakespeares Lied. Schlegel störte auch, dass Tieck den poetischen Dialog in Prosa auflöste, wodurch die Darstellung erstaunlich an ihrem « romantischen, magischen Kolorit » verloren habe. Noch viel weniger Dank wusste er dem « Bearbeiter Shakespeares für Deutsche ». Er wirft Tieck vor, durch unzählige Auslassungen, durch Herabstimmung der episch-dramatischen Würde und Feierlichkeit zum gemeinsten, schlaffsten Tone hauptsächlich aber durch einige armselige Zusätze den « König Johann » bis zur Unkenntlichkeit entstellt zu haben[4]). Das Stück sei « verpfuscht ». Dafür konnte Schlegel an dem von Tieck später übersetzten « Don Quixote » bei der Kritik den höchsten Masstab anlegen. Er fand diese schwierige Arbeit im ganzen und einzelnen sehr befriedigend[5]).

Seinem einfühlenden Wesen sagte die ähnliche Fähigkeit Wackenroders zu, der in den «Herzensergiessungen » erwies, wie er sich mit liebevoller Empfänglichkeit des Gemüts in den Geist der grossen Meister einlebte und erst dann ehrfurchtsvoll von ihnen zu sprechen wagte. Anerkennend sprach Schlegel über die einzelnen Beiträge. Einzig im Aufsatze « Raphaels Erscheinung » konnte er

---

[1]) S. W. 11, 136.
[2]) S. W. 11, 140.
[3]) S. W. 11, 16 ff.
[4]) S. W. 11, 20.
[5]) S. W. 11, 44.

G.A. Bürger-Archiv

die « Vermischung historischer Wahrheit mit Erdichtung » nicht ganz billigen und an einigen Gedichten wünschte er, Wackenroder hätte « mehr Sorgfalt auf die Form gewandt »[1]).

Seine hohen Forderungen an wahre Poesie fand Schlegel in den Gedichten Hölderlins erfüllt, die in dem « Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung auf das Jahr 1799 » (von C. L. Neuffer herausgegeben) standen. In diesem Falle erwies sich Schlegels Sinn für schöne Kunst. Den ganzen Inhalt des Almanachs möchte er fast nur auf die Beiträge Hölderlins eingeschränkt wissen. Diese seien voll Geist und Seele. Zwei Gedichte, « An die Deutschen » und « An die Parzen », druckte er als Belege ab. Von Herzen wünschte er dann dem Dichter jede äussere Begünstigung und gutes Gelingen seiner dichterischen Pläne[2]).

7. Stil.

A. Ordnung, Klarheit, Richtigkeit und Reinheit.

Bald nach der Verheiratung mit Wilhelm Schlegel rühmte Caroline von ihrem Gatten: « Er ist keiner von den Gelahrten, die für Ordnung und Eleganz keinen Sinn haben »[3]). Ein Vierteljahr später nannte sie ihn den « ordentlichsten Menschen von der Welt », der keinen Faden liegen sehen könne, ohne darüber zu stolpern[4]). Diese Ordnungsliebe Schlegels erstreckte sich aber nicht nur auf seine häusliche Umgebung, sondern zeigte sich auch in der Darstellung seiner kritischen Arbeiten. Denn jede ist wohl geordnet. Darin zeichnet sich schon der Göttinger Kritiker aus, wofür der einfache Aufbau des Dante-Aufsatzes zeugt (vgl. S. 73). Ebenso übersichtlich sind die Rezensionen der Jenaerzeit. Als Beispiel sei die Kritik der Vossischen Homer-Uebersetzung herausgegriffen.

In einigen einleitenden Abschnitten handelt Schlegel zunächst von dem Vorzug der deutschen Sprache vor allen andern zu einer metrischen Uebertragung der Gedichte Homers, dann von den Forderungen, die an ein solches Unternehmen zu machen sind. Darauf folgt die eigentlich

---

[1]) S. W. 10, 369 f.
[2]) S. W. 11, 364 f.
[3]) Caroline 1, 400. — 15. Oktober 1796.
[4]) Caroline 1, 417. — 15. Februar 1797.

G.A. Bürger-Archiv

zergliedernde Kritik der Leistung Vossens. Sie zerfällt in zwei Teile. Im ersten wird die vorliegende Arbeit als Uebersetzung aus dem Griechischen betrachtet, und zwar einerseits von seiten des Inhalts und anderseits von seiten der Form; im zweiten beurteilt sie Schlegel als Uebersetzung ins Deutsche. Er gliedert weiter in folgende Abschnitte: Grundsätzliche Erörterungen, Beiwörter, neu abgeleitete Wörter, Wortfügungen, Wortstellung und Versbau. So leicht überschaubar und einprägsam sind alle grössern und kleinern Kritiken Schlegels.

Besonders verdient noch die Horenrezension beachtet zu werden, weil in ihr verschiedenartige Kunstwerke zusammen besprochen werden: lyrische und philosophische Gedichte verschiedener Dichter, und Prosawerke Gœthes, Humbolds und Engels. Friedrich Schlegel hat in seiner Kritik des 2.—5. Stücks der « Horen » von 1796 kurzerhand Heft um Heft in zeitlicher Reihenfolge beurteilt und innerhalb des einzelnen Heftes Beitrag um Beitrag vorgenommen. Diese Art behagt Wilhelm nicht. Soweit es die Eigenart der Gegenstände erlaubt, versucht er eine strengere Gliederung nach sachlichen Gesichtspunkten. Aus allen Heften fasst er die gleichartigen Werke zusammen und widmet ihrer Besprechung einen besondern Abschnitt. Wenn es auch so nicht zu verhüten war, dass sich die Gesamtrezension aus aneinander gereihten Teilrezensionen zusammensetzte, so ist diesem Uebelstande doch merklich abgeholfen worden. « Gœthes Episteln », « Kleinere Gedichte Schillers und Herders », « Kleinere Gedichte Verschiedener » heissen die einzelnen Abschnitte, in denen Schlegel stets eine Reihe von Gedichten gemeinsam beurteilt. Dass er die grösseren philosophischen Gedichte Schillers und die Prosadichtungen einzeln würdigt, lässt sich leicht begreifen, da sie allzu verschiedenartige Gewächse der Kunst sind. Nach dem fünften Abschnitt schiebt er « Prosodische Bemerkungen » ein. Da die angezeigten Gedichte Schillers und Gœthes das nämliche Silbenmass aufwiesen, verspart er einige Worte über ihre Metrik auf diesen Abschnitt. Damit erzielt er nicht nur eine Vereinfachung und verhütet Wiederholungen, sondern gewinnt zugleich eine geeignetere Gelegenheit, trotz zusammenfassender Kürze mehr zu sagen.

Die übersichtliche Gliederung des Stoffes schafft Klarheit. Dieser Vorzug kommt aber nicht nur dem Aufbau der Rezensionen zu, sondern ebenso sehr dem Bau des einzelnen Satzes. Er stopft die Sätze nicht mit unnötigem

G.A. Bürger-Archiv

Ballast, schiebt nicht wahllos Nebensätze ein und gebraucht nicht allzu häufige Unterordnung, die das Verständnis erschwert. Sein Satz ist einfach: ein starker Stamm mit wenigen Aesten; die Teile gut verknüpft, ihr Verhältnis leicht erkennbar und alles scharf umrissen. Die Klarheit seiner Schreibart wird durch die Häufigkeit der Nebenordnung erhöht.

Den einfachsten Aufbau der Sätze weist ein Abschnitt in der Gessnerrezension auf, worin er Hottinger die Lebensgeschichte des Dichters nacherzählt. Einige Sätze mögen dafür zeugen: « Ein zweijähriger Aufenthalt zu Berg, wo er unter besserer Leitung in ländlicher Einsamkeit und in einer anmutigen Gegend wohnte, war der Entwicklung seiner Dichtertalente vorzüglich günstig. Bei seiner Rückkehr nach Zürich gewann er durch häufigen Umgang mit den besten Köpfen, die es damals dort gab, beträchtlich an Bildung und Kenntnissen. Er dichtete immerfort, meistens anakreontische Lieder und trieb auch die Zeichenkunst, doch ganz ohne Unterricht und auch ohne weitere Absicht. Seine Eltern schickten ihn nach Berlin in eine Buchhandlung, um ihn auf seine künftige Bestimmung vorzubereiten. Die Begegnung, die ihm hier wiederfuhr, die kleinlichen Geschäfte, womit man ihn plagte, missfielen ihm; er fasste den kühnen Entschluss, das Haus, unter dessen Aufsicht er stand, ohne Umstände zu verlassen. Unzufrieden darüber liessen ihn seine Eltern die Abhängigkeit von ihnen durch Zurückbehaltung der ihm bestimmten Gelder empfinden. Jetzt ergriff er die Malerei, als ein Mittel, sich selbst einen Unterhalt zu verschaffen. Er schloss sich verschiedene Wochen in seine Wohnung ein und arbeitete unaufhörlich[1]). » Der Hauptsatz ist darin vorherrschend: entweder steht einer allein oder es sind zwei einander beigeordnet; ein, höchstens zwei Nebensätze reichen aus. Aehnliche Fälle finden sich in der Terpsichorerezension[2]).

Im allgemeinen schreibt Schlegel nicht viel verwickeltere Sätze; die Gliederung bleibt durchsichtig. Ein Beispiel sei aus der Rezension über Schulzens Romane herausgegriffen. « Wer viel unter Ausländern gelebt hat, dem kann es nicht entgangen sein, dass sich im Französischen und selbst im Englischen das Gespräch mit einer Wahl der Ausdrücke, einer Zierlichkeit der Wendungen, einer Fein-

---

[1]) S. W. 10, 234.
[2]) S. W. 10, 381.

G.A. Bürger-Archiv

heit der Beziehungen und Unterscheidungen führen lässt, die man im Deutschen nicht auf denselben Grad zu treiben suchen dürfte, ohne in Ziererei und Steifheit zu verfallen. Diese letzte Erscheinung versteht sich nach der eben erwähnten schon von selbst. Die Kunst der gewandten und unterhaltenden Schreibart steht mit der Gabe der geselligen Mitteilung in sehr nahem Bezuge, ja in ständiger Wechselwirkung. Je glücklicher jene geübt wird, desto reicher wird diese sich entwickeln, und durch den erhöhten und verfeinerten gesellschaftlichen Genuss die Geselligkeit selbst verstärken »[1]).

Wie die Beispiele zeigen, ist die Länge der Sätze von leicht übersehbarer Grösse. Nur selten findet sich ein so langer Satz wie folgender: « Eine Geschichte der alten Poesie, worin, mit Hinwegräumung so vielfach gehäufter und tief gewurzelter Vorurteile, ihr Gang nach der Wahrheit und mit durchgängiger Beziehung auf jene Wissenschaft verzeichnet wäre, würde vielleicht dartun, dass die Griechen durch eine ganz einzige Begünstigung der Natur (deren sie sich stolz bewusst waren, wenn sie im Gegensatz mit hellenischer Eigentümlichkeit alle übrigen Völker Barbaren nannten) auch hier die Pflicht des Schönen aus freier Neigung erfüllt, und eine Reihe ebenso vollendeter Urbilder für die Hauptgattungen der Poesie, wie für die verschiedenen Stile der Bildnerei und Baukunst aufgestellt haben: wodurch denn die ziemlich allgemeine Meinung, die den alten Dichtern ein unverjährbares, fast ungemessenes Ansehen zugesteht, erst in Erkenntnis verwandelt werden würde »[2]). Die Gliederung im Haupt- und Folgesatz, die trotz Ergänzungen und Bestimmungen deutlich hervorstechen und denen ein beinahe selbständiger Nachsatz folgt, ist klar[3]). Die übrigen ähnlich umfangreichen Gefüge[4]) bestehen meist aus langen Aufzählungen, wie die auf Seite 165 mitgeteilte Charakteristik Herders.

Die Schreibart Schlegels ist auch sprachrichtig. Dieses erste Erfordernis aller Scheibkunst bereitet ihm nicht allzu viel Mühe; denn er darf zu den wenigen gezählt werden, die damals die Sprache in ihrer Gewalt hatten. Sein Bruder kann daher schon im Februar 1792 an ihn schreiben: « Wie ganz du der Sprache mächtig

---

[1]) S. W. 11, 27.
[2]) S. W. 11, 184.
[3]) S. W. 10, 370.
[4]) Weitere Beispiele S. W. 10, 381 f. 7, 84.

G.A. Bürger-Archiv

bist, kannst du selbst nicht verkennen »[1]). Von den Schriftstellern verlangt er in erster Linie, dass sie alle Sorgfalt auf ein fehlerloses Deutsch verwenden. Scharfer Tadel erteilt er nachlässigen oder unfähigen Schreibern. Er selbst bemüht sich vor allem um Sprachrichtigkeit. Eine strenge Durchsicht seiner Schriften kann kein anderes Ergebnis zeitigen als das Urteil Friedrich Schlegels über die ersten « Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache »: « Ich habe vergeblich (versteht sich, nicht in den ersten Tagen der Bekanntschaft) nach einem Flecken in Rücksicht der Form gesucht »[2]).

Schlegel bestrebt sich auch reines Deutsch zu schreiben. Sein Bruder hatte 1792 an seinem Stil den « Ueberfluss an ausländischen Worten und Wendungen »[3]) gerügt. Der Tadel erstreckt sich damit zwar nur auf das Zuviel an Fremdwörtern. Dass sich Wilhelm Schlegel aber, wo es der gehobene Ton der Darstellung erforderte, möglichst deutsch zu schreiben versucht, beweist der Aufsatz über « Romeo und Julia ». Wenn man nämlich die beiden Briefe Carolinens[4]), die fast wörtlich in den Aufsatz aufgenommen wurden, mit diesem vergleicht, so ergibt sich, dass Schlegel von den spärlichen Fremdwörtern in den Briefen einige verdeutscht. So setzt er für den « reellen Trost des Tröstenden » den « bündigern Trost », für « Monolog », « Selbstgespräch » und für den Ausdruck « nicht ohne Ostentation », « nicht ohne seine Zuversicht zur Schau zu tragen » ein. « Aeusserst anziehend, pikant » beschränkt er auf « äusserst anziehend ». Doch übernimmt er « physische Furchtsamkeit » und macht aus der « Heftigkeit des Vaters » « die tyrannische Heftigkeit ihres Vaters ». Der Aufsatz über « Romeo und Julia » ist daher im ganzen in einer reinen Sprache geschrieben. Kaum findet sich auf jeder Seite ein fremdes Wort, und von den gebrauchten gehören etwa die Hälfte zu den damals und zum Teil heute noch üblichen Fachausdrücken der Kunstlehre, wie « Exposition, Szene, Situation, Katastrophe, Charaktere, Dialog, Kolorit, Phantasie, genialisch, rhetorisch ». « Aehnlich verhält es sich auch mit der Reinheit der Sprache in den übrigen grössern Arbeiten. Dagegen weisen die kleineren Rezensionen eine weniger gewählte Sprache auf. Nur selten kommen solch unsaubere Sätze vor, wie fol-

---

[1]) Walzel S. 36.
[2]) Walzel S. 243. — 23. Dez. 1795.
[3]) Walzel S. 37. — 11. Februar.
[4]) Caroline 1, 426 ff. An Wilh. Schlegel. 1797?

G.A. Bürger-Archiv

gende: « Die tierische Schöpfung wird überall dem Menschen als Muster vorgehalten, und der Unfähigkeit des beschränkten Instinkts vor der unendlichen Perfektibilität der Vorzug erteilt, die freilich nicht ohne Korruptilität gedacht werden kann »[1]). Oder: « Die Prätensionen, welche der Verfasser von Nr. 5 in der Vorrede, und die, welche er im Stücke selbst macht, bilden einen seltsamen Kontrast »[2]).

B. Epischer Fluss und Schmiegsamkeit.

Der historisch-einfühlenden Wesensart, womit Schlegel den Geist der Dichtungen aufspürt, eignet der epische Stil. In ruhig forhschreitender Erzählung lässt sich über Erlebtes berichten, lässt sich charakterisierend darstellen, was der Kritiker über die Dichtung zu sagen hat. Dazu schickt sich der wohlgegliederte Satz, der weder durch untergeordnete Ueberlänge die Auffassung erschwert, noch durch Kürze logisch Zusammenhängendes zerhackt. Eine reiche, doch wohlabgewogene Fülle zeichnet den Satz Schlegels aus. Sein Prosastil hat leichte Flüssigkeit, nicht aber jene flüchtige Eile, die dem Bedeutsamen die gehörige Schwere raubt; die Worte gleiten, ohne an ihrem Gewichte einzubüssen, leicht dahin. Diesen epischen Rhythmus, der seiner charakterisierenden Kritik angemessen ist, veranschaulichen etwa folgende Sätze über Homer: « Seine Helden haben allerdings gewaltige Leidenschaften, aber er selbst erscheint völlig leidenschaftslos: was er erzählt, muss jedem fühlenden Hörer Teilnahme abnötigen, aber er selbst äussert die seinige nie. Wie ein bloss beschauendes Wesen steht er über seinen Helden und über seinen Göttern, ordnet und trägt die in seinen mächtigen Tönen lebende Welt mit göttlicher, das ist rein menschlicher Besonnenheit und Ruhe »[3]). Es herrscht darin eine gleichmässig fortschreitende Bewegung, wobei jeder Teil den ihm gebührenden Nachdruck erhält. Selbst wo Schlegel nicht ohne innere Teilnahme schildert, bleibt sein Stil im wesentlichen dem Grundrhythmus treu, wie die Zeichnung Dorotheas aus dem Aufsatze über « Hermann und Dorothea » zeigt: « Ein wunderbar grosses Wesen, unerschütterlich fest in sich bestimmt, handelt sie immer liebevoll, und liebt sie

---

[1]) S. W. 11, 258.
[2]) S. W. 10, 267.
[3]) S. W. 11, 190.

G.A. Bürger-Archiv

nur handelnd. Ihre Unerschrockenheit in allgemeiner und eigener Bedrängnis, selbst die gesunde körperliche Kraft, womit sie die Bürden des Lebens auf sich nimmt, könnte uns ihre zartere Weiblichkeit aus den Augen rücken, mischte sich nicht, dem Jüngling gegenüber, das leise Spiel sorgloser, selbstbewusster Liebenswürdigkeit mit ein, und entrisse nicht ein reizbares Gefühl, durch vermeinten Mangel an Schonung überwältigt, ihr noch zuletzt die holdesten Geständnisse »[1]).

Ein wesentliches Merkmal seines Stiles ist die Bildlichkeit. Schlegel liebt es in einer kräftigen, anschauungsreichen Sprache zu schreiben und ihr frische Lebendigkeit zu geben. Deshalb greift er häufig zum Mittel des Vergleiches, und übt damit im kleinen, was er im grossen durch seine historisch-einfühlende Beurteilungsweise zu tun veranlasst wurde. Wenn er hier aber nur Kunstwerke mit Kunstwerken vergleicht, so entlehnt er die Bilder zur bildlichen Darstellung aus der sinnlichen Welt, vereinzelt aus dem Gebiete der Kunst. Sie sind fast immer trefflich gewählt, bald mit humorvollem Einschlag, bald mit nahezu symbolhafter Bedeutung. Zu Dutzenden könnten sie aufgezählt werden; eine kleine Auswahl genüge.

Klopstocks Behauptung, dass allzu viele Vokale eine Sprache zu weichlich mache, begegnet er mit dem Einwand: « Würde man nicht ausgelacht werden, wenn man sagte: wenn in den Röhren einer Orgel nicht Luft genug ist, so tönt sie hart oder rauh; pumpen die Bälge aber allzu viel, so wird ihr Ton weichlich? »[2]) Wie glücklich kennzeichnet er das Unzulängliche der poetischen Prosa: « Ohne Flügel, um sich kühn in die Lüfte zu heben, und zu anmassend für den gewöhnlichen Gang der Menschenkinder, fährt sie, unbeholfen und schwerfällig, wie der Vogel Strauss, zwischen Fliegen und Laufen über den Erdboden hin »[3]). Die Jugend Romeos, des Helden aus Shakespeares Schauspiel, vergleicht er mit « einem Gewittertage im Frühling, wo schwüler Duft die schönsten, üppigsten Blüten umlagert »[4]). Ueber die homerischen Epen schreibt er: « In jedem Augenblicke ist daher zugleich sanfte Anregung und Beruhigung; und das epische Gebiet gleicht einem Garten des Alcinous, wo die

---

[1]) S. W. 11, 209 f.
[2]) S. W. 7, 160.
[3]) S. W. 7, 55.
[4]) S. W. 7, 77.

G.A. Bürger-Archiv

Früchte ununterbrochen nacheinander reifen und jede zu ihrer Zeit sich willig vom Baume löst, um dem Geniessenden in die Hand zu fallen »[1]).

Wie Schlegel über eine bilderreiche Schreibart in Rezensionen denkt, geht aus einem Briefe an Hofrat Schütz, den einen der Schriftleiter der Literaturzeitung, hervor. Den Eingang der Anzeige, die er von Herders « Terpsichore » angefertigt hat, findet er nämlich wesentlich verändert abgedruckt. Schütz hat sich erlaubt, den Satz « Er hat uns sowohl die rauhesten, einfältigsten Weisen des Volksgesanges, als die Vollendung fremder Meisterwerke näher gebracht, die lieblichsten Blüten eines griechischen Frühlings und die kostbaren Blumenteppiche des Morgenlandes mit gleichem Glück auf deutschem Boden gepflanzt », kurzerhand wegzulassen, indem er ihn für eine Rezension zu pretiös erklärt. Schlegel erwidert: « Ich kann mich unmöglich überreden, dass die Art, wie leider so viele Rezensionen geschrieben sind, nämlich dürftig und trocken, ein allgemeines Gesetz für sie abgeben könne, und glaube, man müsse überall, wo der Gegenstand es fordert kräftig, blühend und mit Wärme schreiben. ‚Pretiös' nennt man nur eine leere Pracht mit überflüssigen Bildern; durch die von mir gebrauchten wird aber die verschiedene Eigentümlichkeit der morgenländischen und griechischen Poesien, welche Herder übertragen, auf das kürzeste bezeichnet »[2]).

Schlegel bekennt damit offen, einen mit Bildern belebten Stil erstrebt zu haben. Doch braucht er dieses Mittel mit weisem Masse und nur da, wo es Ton und Gegenstand erlaubt. Schon früh hat ihn sein Bruder vor dem « Hang zu einem schwärmerischen Kolorit im Ausdruck » gewarnt und ihn auf zwei Klippen seines Stiles, die er zu meiden habe, aufmerksam gemacht. Die eine die Charybdis, betrifft eben jenes schwärmerische Kolorit, das « heilige Ahndungsvermögen »; die Skylla dagegen den « heiligen Unmut, die Reizbarkeit ». Beide entsprängen aus dem edelsten Teile seines Wesens. Die Warnung vor jener verstärkt Friedrich durch den Zusatz, er finde den ästhetischen Luxus, den Herder und Jacobi mit der Kunstsprache der Schwärmer treiben, überflüssig und selbst geschmackwidrig, viel edler sei die Einfalt des Hemsterhuys und die Bestimmtheit des Winckelmann[3]), womit

[1]) S. W. 11, 191.
[2]) S. W. 10, 409. — 10. Dez. 1797.
[3]) Walzel S. 201. — 7. Dez. 1794.

G.A. Bürger-Archiv

er zum Teil gerade die blumenreiche Schreibweise dieser Männer meint.

Wenige Spuren erweisen aber, dass sich Schlegels Stil zuzeiten Herders Schreibart anlehnt, so namentlich im Shakespeare-Aufsatz, in der Horen- und der Terpsichorerezension. Man vergleiche folgende Sätze aus dem Shakespeare-Aufsatz mit dem an Ausrufen, Fragen und Bildern reichen Stil Herders in dem Aufsatze über den nämlichen Dichter: « Armer Shakespeare! durch welches Fegefeuer kunstrichterlicher Beurteilungen hast du gehen müssen! »

I could a tale unfold, whose lightest word —

Nie wurde ein Sterblicher mehr vergöttert als du, aber auch nie einer alberner bewundert und lästerlicher geschmäht. Dies mag nun vielleicht daher kommen, weil du, wie der sinnreiche Pope zierlich bemerkt, wie besser, so auch schlechter als jeder andere Dichter geschrieben. Allein durch welche Versündigungen an der Natur hattest du Warburtons Erläuterungen und Voltaires Nachahmungen verdient? »[1]) Die Beurteilung von Gœthes « Elegien » in der Horenrezension zeigt Anklänge an Herders Schreibart, wenn er wie einst in der Schrift über Dante Poeten längst vergangener Zeiten im Geiste in die Gegenwart zurückruft, wie in folgender Stelle: « Wenn die Schatten jener unsterblichen Triumvirn unter den Sängern der Liebe in das verlassene Leben zurückkehrten, würden sie zwar über den Fremdling aus den germanischen Wäldern erstaunen, der sich nach achtzehn Jahrhunderten zu ihnen gesellt, aber ihm gern einen Kranz von der Myrte zugestehen, die für ihn noch ebenso frisch grünt, wie ehedem für sie »[2]). Oder wenn er, ähnlich wie Herder[3]), seinen Shakespeare-Aufsatz, die Beurteilung der « Elegien » Gœthes in einem lateinischen Spruche ausklingen lässt: « Imbelles elegi, genialis Musa, valete! »[4])

Die nachdrücklichsten Spuren finden sich aber in der Terpsichorerezension. Nirgends sind die Fragen und Ausrufe des Staunens, der Entrüstung und Bewunderung so häufig; nirgends sind die Beiwörter so zahlreich und erweitern sich Satzglieder zu Aufzählungen. Wohl einer der gelungensten Sätze, wie sie Herder bildet, ist dieser: « Aber bei Liedern, die durchaus nichts von der

---

[1]) S. W. 7, 25.
[2]) S. W. 10, 64.
[3]) Suphan 5, 231.
[4]) S. W. 10, 70.

G.A. Bürger-Archiv

mühseligen, ängstlichen Art wortzählender Dolmetschungen verraten, sondern überall mit dem Gepräge der Ursprünglichkeit, der freien Entstehung, der augenblicklichen und genialischen Eingebung bezeichnet sind, können wir, und müssen uns auch, um sie recht zu fühlen, dem gesamten Eindrucke hingeben, ohne zu fragen, woher sie stammen? was sie waren? was sie nun geworden sind? »[1]). Auch das öfters von Herder gebrauchte Stilmittel, ein mit Haupt- oder Nebensatz begonnenes Gefüge in eine Frage umzubiegen, ahmt Schlegel nach: « Wenn die zarten Täuschungen des Herzens in der Liebe heilig sind, wie sollten wir nicht gern einem Dichter, der auf der Erde keine Lyra fand, noch finden durfte, seine anbetende Hingebung an ein über den Wolken schwebendes Bild himmlischer Weiblichkeit nachfühlen wollen? »[2]). Wenn er, um die reiche Fülle der lyrischen Gesänge aufzuzählen, die Herders Sammlung darbietet, dadurch lebendiger zu gestalten versucht, dass er beinahe ein Dutzend gleich gebauter Fragen und Antworten daraus macht, so erinnert auch dies wiederum an Herders Vorbild[3]).

Diese Nachbildung eines fremden Stiles überrascht bei dem Wesen Schlegels nicht. Man erwartet, dass sich zudem Abhängigkeit von andern Vorbildern feststellen lässt. Jedoch ausser Herder eifert er nur noch dem « grössten Meister der darstellenden Prosa » in der deutschen Sprache[4]) nach, Gœthe. Es geschieht nicht, wie dies auch in der Nacheiferung der Schreibweise Herders nie der Fall ist, durch Uebernahme blosser Aeusserlichkeiten der Manier oder gar durch Entlehnungen einzelner Gedanken und Ausdrücke, sondern durch selbständige Nachbildung. Als Ergebnis kommt jener bei allem bildlichen Reichtum einfache, ruhig fortschreitende, epische Stil zustande, wie er als Ausdruck seines einfühlenden Wesens geschildert wurde.

Schlegels geistig biegsames Wesen offenbart sich aber auch auf die Art im Stile, dass sich dieser vielfach dem zu besprechenden Gegenstande anpasst. Schon am 11. Februar 1792 schrieb ihm sein Bruder Friedrich: « Deine Art zu reden schliesst sich sehr an den Gegenstand »[5]). So verhält es sich nun in den Jenaerrezensionen. Ihr Stil ist zwar

---

[1]) S. W. 10, 398.
[2]) S. W. 10, 400.
[3]) S. W. 10, 399.
[4]) S. W. 10, 369.
[5]) Walzel S. 36.

G.A. Bürger-Archiv

in den wesentlichen Grundzügen derselbe; doch finden sich feinere Abstufungen. Ueber Schillers philosophische Gedichte schreibt er nicht im nämlichen Tone wie über Vossens Lieder; über « Hermann und Dorothea » nicht wie über Tiecks Volksmärchen und über diese nicht wie über Ifflands Schauspiele. Die besondere Eigenart eines Kunstwerks und der Eindruck, den es auf ihn gemacht hat, drükken sich leise dem Stile der Besprechung auf.

Schillers Gedicht « Das Ideal und das Leben », worin ein erhabener Gehalt in bezauzernd wohllautende Strophen gekleidet ist, begeistert den Rezensenten so sehr, dass er besprechend an sich halten muss, um nicht wieder darüber zu dichten. Die Schreibart seiner Kritik färbt sich leicht nach der Erhabenheit des Gedichtstoffes. Sätze aus dem Eingangsabschnitt der Besprechung mit ihren erhabenen Bildern zeugen dafür: « . . .; ein Gedicht, dessen Muse wie dessen Gegenstand, die reinste unkörperliche Schönheit ist. Das verklärte Licht auf der Stirn der Himmlischen leuchtet uns schon beim Eingange entgegen. Im Hintergrunde strahlt die hohe Vollendung, welche zu erreichen keinem Sterblichen beschieden ist, so lange er das Irdische noch nicht abgelegt, zu der er aber in einem Dasein, an welches er überall durch die Bande der Unvollkommenheit gefesselt ist, unablässig hinaufstreben soll. Was hier geleistet worden ist, musste bis dahin fast unglaublich scheinen, wenn man die Härte des Stoffes kannte, der sich in dieser glänzenden äussern Rundung verbirgt, und die menschliche Last des Gewölbes ungefähr berechnen kann, das hier von schön geordneten Säulen so leicht getragen wird »[1]). Das Leichte und Luftige aber, die komische Laune und der Mutwille in den beiden Märchen Tiecks, dem « Ritter Blaubart » und dem « Gestiefelten Kater » teilen sich ebenso dem Stile des Kritikers mit. Er zerbricht sich nicht den Kopf darüber, welcher Gattung das zweite Märchen angehört, sondern schreibt in munterm Tone, von dem unbefangenen Spiele der Phantasie angesteckt: « So viel sieht man ohne tiefe Kennerschaft ein, dass es eine Posse ist, eine kecke, mutwillige Posse, worin der Dichter sich alle Augenblicke selbst zu unterbrechen und sein eigenes Werk zu zerstören scheint, um nur desto mehr Spöttereien rechts und links und nach allen Seiten wie leichte Pfeile fliegen zu lassen. Doch geschieht dies mit soviel fröhlicher Gutmütigkeit,

[1]) S. W. 10, 80.

G.A. Bürger-Archiv

dass man es ergötzlich finden müsste, wenn auch unsere eigenen Vettern und Basen lächerlich gemacht sein sollten. Wer also etwa durch die Lustspiele, die man auf unsern Theatern gibt, in eine zu ernsthafte Stimmung geraten ist; dem können diese Torheiten als ein gutes Gegenmittel dienen »[1]).

Auch die zweite Klippe seiner Schreibart, der « heilige Unmut, die Reizbarkeit », hat er stets glücklich umgangen. Friedrich musste damals eingestehen, dass sein Stil bis jetzt noch untadelig sei, aber wenn er vielleicht in der Folge einmal angegriffen oder gereizt würde, so werde es von seiner Seite vielleicht einiger Wachsamkeit brauchen[2]). In allen Rezensionen für die Literaturzeitung aber findet sich nicht ein Wort, das irgendwie seinen Unmut verrät. Schlegel hütet sich, seine innere Erregung durchscheinen zu lassen. Aber er scheut sich nicht, Unbedeutendes gelegentlich mit witzigen Pfeilen zu treffen. Dazu leiht ihm die verstandesmässige Seite seines Wesens die notwendigen Waffen: Satire und Parodie.

Jene braucht er zwar nur selten. So leitet er etwa eine Rezension mit den Worten ein: « Der Verfasser vergleicht in einer Zueignungsschrift sein Werk mit dem Trink-Wasser, den ein armer Perser seinem Monarchen als das einzige Geschenk bot, welches er zu geben hatte. Von der Natur des Wassers hat es auch manches an sich, nicht nur das Erquickende »[3]). Ein anderes Mal macht er sich über den Vergleich eines Beurteilers von Klopstocks « Messias » lustig, der geschrieben hatte: « Klopstock, um ein grosses Geräusch auszudrükken, nimmt eine erhabenere Vorstellung (er meint als Homer, der Ares wie zehntausend Männer schreien liess), er redet von zehntausend Donnern. Man denke, welch ein Unterschied es sei, zehntausend Donner und zehntausend Krieger. Ein Donner ist stärker wie das Brüllen von allen Kriegern zusammengenommen. » Dazu bemerkt Schlegel: « Man könnte Herrn B(enkowitz) auffordern, den letzten Satz durch angestellte Experimente erst noch bündiger zu beweisen. Auch sind die Donner ja nicht alle von gleichem Kaliber, und es fragt sich, ob die, von welchen Eloa Mess. V. 4 spricht, rechte Vierundzwanzigpfündiger gewesen. Freilich ist es mit den Donnern nicht wie mit den

---

[1]) S. W. 11, 141.
[2]) Walzel S. 201. — 7. Dez. 1794.
[3]) S. W. 10, 114.

G.A. Bürger-Archiv

Albernheiten: von diesen kann oft eine für zehntausend gelten, und die angeführte ist gerade von der Art »[1]).

Reichlicher verwendet Schlegel die Parodie. Er liebt es, die schwachen Dichterlinge mit ihren eigenen Versen und Worten auszumachen. Am schlimmsten kommt dabei Friedrich Rassmann weg. Aus der Rezension über seine « Lyrischen Gedichte » seien beispielsweise die nachstehenden Sätze entnommen: « Wenn seine Neigung zu ihr (Dichtkunst) so gross war, dass sie ihm „unser Leben in ein Geistes-Bacchanal zu verwandeln" schien, so hätte er doch nicht über die Ansprüche eines unbekannten Dilettanten hinausgehen sollen; denn schwerlich gelingt es ihm, „nämlich kühn an der Sterne Jaspistor zu dringen, und sich an des Ruhmes Strahlenzinnen im Wonnedrang zu weiden". Wir sind genötigt, ihm diese „Glanzjuwele der Wahrheit" zu reichen, um ihn „vor des Irrtums Vipernhöhle vorbei zu führen", in welche ihn allzu nachsichtige Urteile hineinziehen könnten »[2]). Beinahe die ganze Kritik ist in diesem Stile geschrieben. In andern Besprechungen finden sich weitere Beispiele[3]).

Zusammenfassung.

Der Abschnitt der geistigen Entwicklung Schlegels, der in der vorliegenden Untersuchung dargestellt wurde, erstreckt sich ungefähr über die Jahre 1786—98. Die während dieser Zeit erschienenen kritischen Schriften zeigen, dass Schlegel in seinen ästhetischen Anschauungen, in seiner kritischen Methode und in seinen Urteilen Wandlungen durchgemacht hat. In aller Kürze seien sie nochmals aufgezeichnet.

Schlegel kam von der Aufklärung her. Bei Bürger lernte er einerseits, dass die Aufgabe und das Wesen der Kunst, also auch des dichterischen Kunstwerkes, darin bestehe, ästhetische Gefühle zu erwecken. Der Moral und Belehrung wurde in der Kunst noch Berechtigung eingeräumt. Vom Kunstwerk forderte er, dass sich alle Teile auf eine Idee beziehen und sich so zu einem Ganzen zusammenschliessen, dass Inhalt und äussere Form harmonisch übereinstimmen. Anderseits übernahm er Bürgers

[1]) S. W. 11, 159.
[2]) S. W. 11, 122 f.
[3]) S. W. 10, 111. 270. 11, 361.

G.A. Bürger-Archiv

Gedanken über Volkspoesie. Er wünschte eine Dichtung, die zum Herzen des Volkes geht und in volkstümlicher Sprache geschrieben ist.

Bürgers weltanschaulich-dichterische Zwiespältigkeit vererbte sich somit auf den Schüler. Im Geiste der Aufklärung gestaltete sich fast ausschliesslich die kritische Methode. An einem System kunsttheoretischer Ueberzeugungen wurde der Wert eines Kunstwerks gemessen. Erst ganz leise kündigte sich in ihr ein neuer Gesichtspunkt an, wie er sich in den gleichzeitigen Uebersetzungen und dann in dem Urteile über die Dichter stärker geltend machte. Wohl war seine Stellung zu den Dichtern zunächst vorwiegend durch seine ästhetischen Anschauungen, sowie durch das Urteil Bürgers bestimmt. In der Kritik Gœthes und Schillers wirkte dann aber auch die kritische Haltung des Freundeskreises um Caroline mit und nicht zuletzt seine eigene innere Stimme. Diese letztere offenbarte sich in der Betonung des Individuellen und im Einfühlenden in der Kritik.

In dem Dante-Aufsatz sah Schlegel die Aufgabe der Kritik in der Erklärung der Dichtung. Aus der Eigenart der Zeit und des Dichters heraus wünschte er sein Werk zu erfassen. Er schätzte die eigentümliche Beschaffenheit eines solchen, würdigte den Werdegang des Geschaffenen und Schaffenden und beleuchtete den Zusammenhang zwischen dem Leben des Dichters und seinem Werk; alles Gesichtspunkte, wie sie ihn die historische Einstellung Herders gelehrt. So trat an die Stelle der systematischen die historisch-erklärende Methode, an die Stelle derjenigen der Aufklärung die des Sturms und Drangs.

Aber weder die Freundschaft mit Bürger büsste deshalb etwas ein, noch hat Schlegel seine Anschauungen völlig aufgegeben. Noch in Amsterdam urteilte er über die Poesie Schillers, Bürgers und Klopstocks nach Bürgerschen Gesichtspunkten. Die « Betrachtungen über Metrik » stützten sich vorwiegend auf Bürger und Herder. Daneben lehnten sie sich in einzelnen Punkten an Hemsterhuys, Rousseau und Plato an. Die « Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache », worin zum Teil dieselben Gegenstände behandelt werden, schöpften aus den nämlichen Quellen. Dazu trat der Einfluss Schillers. So lebte in Schlegel während der Amsterdamer- und Braunschweigerzeit neben der Ideenwelt Herders auch die Bürgers fort. Der erste leichte Einfluss Schillers kündigte an, welche Richtung Schlegels geistige Haltung einschlagen werde.

G.A. Bürger-Archiv

Mit dem Umzug nach Jena trat Schlegel nicht bloss äusserlich Gœthe und Schiller nahe, sondern er drang damit auch in ihre geistige Welt ein. Die ästhetische Theorie gewann bei ihm wieder Geltung. Seine Methode war daher nicht mehr einseitig historisch oder systematisch, wie zur Göttingerzeit, sondern beides zugleich. Die verschiedenen Beurteilungsweisen wurden zu einer einheitlichen verschmolzen, beeinflusst durch das Vorbild seines Bruders.

Vorwiegend herrschte nun in seinen Kunstanschauungen dynamisch-pantheistischer Geist, wie er dem Idealismus Herders, der Klassiker und seines Bruders Friedrich damals eigen war. Schöne Kunst sah er überall da, wo in einem Stoffe innere Form wirkt. Das Kunstwerk war ihm ein lebendiges Ganzes, ein Organismus, worin sich eine innere, unsichtbar wirkende Kraft Gestalt anbildet und dem Körper Seele einhaucht. Die Kunst stellte er sich unabhängig von der Moral vor. Sie hat keinen sittlichen Zweck zu erfüllen. Jede Dichtung vermag aber sittlich bildend zu wirken, wenn sie durch wahre Kunst den ganzen Menschen in uns ergreift. Ebenso frei dachte er sich die Kunst gegenüber der Natur. Sie soll nicht ein Abbild der Wirklichkeit sein, sondern eine ästhetische Welt, idealisierte Wirklichkeit. Die Poesie galt ihm als Offenbarerin des tief Menschlichen, als die allen Menschen verständliche Sprache. Und wie die Klassiker und sein Bruder erblickte er die Aufgabe der neuen Poesie in der Vereinigung des antiken mit dem modernen Geiste.

Ebenso wurzelten seine Ansichten über das Wesen der einzelnen Dichtarten, wenn auch nicht ausschliesslich, in klassischem Boden. So stützten sich seine Begriffe der Landschaftspoesie und Idylle, des Dramas, Romans und des Epos auf Gedanken der Klassiker und seines Bruders. In der Vorliebe für das Lehrgedicht und die Satire lebte ein Teil der Kunstlehre Bürgers fort. Dagegen in der Auffassung des Märchens und des Romans machte sich bereits romantischer Geist bemerkbar.

Die klassisch-ästhetischen Gesichtspunkte lagen auch seinen Urteilen über die einzelnen Dichter und ihre Werke zu grunde, so dass sich aus ihnen die Stimmen Gœthes, Schillers, Herders und Friedrich Schlegels vernehmen lassen. Allerdings in einigen Kritiken machten sich Gesichtspunkte geltend, die das objektive Urteil trübten. Das eine Mal schätzte Schlegel das Formale zu sehr, das andere Mal stimmten ihn persönliche Rücksichten milder.

G.A. Bürger-Archiv

Diese geistige Entwicklung, die Schlegel im dritten Jahrzehnt seines Lebens durchlief und die auf eine Formel gebracht lauten würde: von der Aufklärung über den Sturm und Drang zur Klassik, war nicht innerlich bedingt. Es fehlte ihr die Notwendigkeit; denn nirgends ist in Schlegel eine innere gesetzmässig wirkende Kraft aufzufinden, die sich mit den von aussen kommenden Ideen auseinandersetzte. Es fehlte also etwas Wesentliches: das Erlebnis. Schlegel nahm ohne Kampf in sich auf und gab das Aufgenommene wieder preis, wenn eine andere Lehre ihn beeinflusste.

Er kann daher mit einem Reisenden verglichen werden, den es immer dahin lockt, wo neues geistiges Leben erwacht und der sich dort alsbald heimisch fühlt. Er trat in ein Geistesgebiet ein, machte es zu seiner Welt und urteilte nach ihren Gesetzen. Dann verliess er das Land und wanderte in ein anderes, wo sich das Nämliche abspielte. Als Reisender war er mit der Gabe ausgestattet, sich überall rasch einzuleben und daheim zu fühlen. Diese Gabe war seine geistige Biegsamkeit, die sich auf eine positive und negative Art auswirkte. Jene erschien ausser dem raschen Hineinwachsen in andere ästhetische Systeme auch darin, dass es dem Kritiker ermöglicht war, tief in den Geist einer Dichtung einzudringen, das poetische Vermögen der Dichter auszuspüren. Auf sie ging die historische Beurteilungsweise zurück; sie verlieh seinem Stil den vorwiegend epischen Charakter, liess ihn fremde Schreibart nachbilden und sich dem Gegenstande anschmiegen. Negativ äusserte sie sich in dem Mangel einer streng philosophischen Denkweise. Ein System selbständig auszudenken und bildend auszubauen war ihm nicht gegeben. Er konnte nicht philosophisch vertiefen, um- oder weiterbilden. Es fehlte seinen Anschauungen ein unverrückbarer geistiger Mittelpunkt, so dass die übernommenen Ansichten stets Gefahr liefen, andern weichen zu müssen. Schlegel blieb daher in seinen ästhetischen Ueberzeugungen grundsätzlich nie fest.

Doch auf zwei Gebieten, die er durchwanderte, hat er geistige Schätze gesammelt, die stets seine Kritik bestimmten. Erstens führte er nämlich von der Aufklärung Bürgers die hohe Schätzung des Silbenmasses, überhaupt des Formalen in der Poesie mit. Dazu begünstigte ihn die Verstandesseite seiner Natur, in der auch seine Vorliebe für das Lehrgedicht, die Satire und die blosse Phantasiedichtung wurzelte, und auf der einige Vorzüge seines Stiles

G.A. Bürger-Archiv

beruhten: der gute Gliederbau, die Klarheit, Richtigkeit, Reinheit und endlich der gelegentlich satirische oder parodistische Einschlag. Zweitens blieb er seit dem Einflusse Herders der historisch-einfühlenden Beurteilungsweise treu. Sie fand in der mehr historisch-psychologischen Art seines Wesens eine gute Stütze. Wie feine Adern durchzogen so Reste der Anschauungen Bürgers das klassische Lehrgebäude und wie ein breiter Strom befruchtete der Einfluss Herders seine gesamte kritische Tätigkeit in Jena.

Schöpferisch erwies sich Schlegel einzig als Gesetzgeber von poetischen Formen und von Grundsätzen in der Uebersetzungskunst. Hier wahrte er seine Selbständigkeit und gelangte zu neuen Einsichten.

G.A. Bürger-Archiv

LITERATUR

1. Werke:

G. A. Bürger's sämmtliche Werke. Hrsg. von Karl von Reinhard. 9 Bde. Berlin 1824.
Abk.: Reinhard.

G. A. Bürger's Lehrbuch der Aesthetik. Hrsg. von Karl von Reinhard. 2 Bde. Berlin 1825.
Abk.: Lehrbuch.

Aesthetische Schriften von Gottfr. Aug. Bürger. Hrsg. von Karl von Reinhard. Berlin 1832.
Abk.: Aesthetische Schriften.

Akademie der Schönen Redekünste. Hrsg. von G. A. Bürger. 1. Bd. 1 St. (1790) 1. Bd. 2 St. (1790) 1 Bd. 3 St. (1791). Abk.: Akademie.

Forster, Georg: Sämmtliche Schriften. Hrsg. von dessen Tochter und begleitet mit einer Charakteristik Forsters (7. Bd.) von G. G. Gervinus. 9 Bde. Leipzig 1843.

Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 46/47. Ausgewählte kleinere Schriften von Georg Forster. Hrsg. von Alb. Leitzmann. Stuttgart 1894.

Hemsterhuys, F.: Vermischte Philosophische Schriften. I. II. Teil. 1782 III. Teil 1797. Leipzig. Aus dem Französischen übersetzt.

Herders Sämmtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Berlin 1877 ff. Abk.: Suphan.

Kretschmann, K. Fr., Sämmtliche Werke. Leipzig 1784 bis 89. 5. Bd.

Rousseau, J. J.: Essai sur l'origine des langues. Œuvres complètes. Paris 1824. Tome II.

Schiller: Sämtliche Werke. Säkularausgabe. Hrsg. von Ed. v. d. Hellen. 1905.
Abk.: Schillers Werke.

G.A. Bürger-Archiv

August Wilhelm von Schlegels sämmtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. 12 Bde. Lpz. 1846.
Abs.: S. W.

Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1891. S. 491 ff. Zwei Rezensionen von A. W. Schlegel. 1894. S. 585 ff. Zwei Rezensionen Bürgerscher Dichtungen von A. W. Schlegel. Zum Jubiläum mitgeteilt von J. Minor. Abk.: ZÖG.

Friedrich Schlegel. 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von Jak. Minor. 2 Bde. Wien 1882. Abk.: Minor.

Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1889. Neue Quellen zur Geschichte der ältern romantischen Schule. Mitgeteilt von O. F. Walzel. Eine verschollene Rezension Friedrich Schlegels. S. 102.

Wolf, Friedr. Aug.: Prolegomena ad Homerum. Ins Deutsche übertragen von Prof. Dr. Hermann Muchau. Reclams Universalbibl. Nr. 4984—86. Leipzig.

2. Briefe:

August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe. Hrsg. von Josef Körner und Ernst Wieneke. Leipzig 1926.
Abk.: Körner-Wieneke.

Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von Oskar F. Walzel. Berlin 1890.
Abk.: Walzel.

Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1892. S. 289 ff. Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule. Von O. F. Walzel. Vier Briefe C. August Schlegels an Wilhelm Schlegel.

Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz vermehrt hrsg. von Erich Schmidt. Leipzig. 1913. 2 Bde. Abk.: Caroline.

Briefe von und an Gottfried August Bürger. Hrsg. von Ad. Strodtmann. 4 Bde. Berlin 1874.
Abk.: Strodtmann.

Jonas, F.: Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe. Stuttgart 1892—1896. 7 Bde.

Briefwechsel zwischen Schiller und Wilh. v. Humboldt. Zweite vermehrte Ausgabe. Stuttgart. 1876.

G.A. Bürger-Archiv

Raich, J. M.: Novalis Briefwechsel. Mainz 1880.

Braun, Julius W.: Schiller und Gœthe im Urteile ihrer Zeitgenossen. 6 Bde. Berlin 1822 ff.
Abk.: Braun.

3. Biographien und Abhandlungen:

Bernays, Michael: Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. Leipzig. 1872.
Abk.: Bernays.

Bloch, David: Herder als Aesthetiker. Würzburger Diss. Berlin 1896.

Bulle, Ferdinand: Franziskus Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrhunderts. Diss. Jena 1911.

Chrobok, Paul: Die ästhetischen Grundgedanken von Herders Plastik in ihrem Entwicklungsgange. Leipziger Diss. Naumburg a. S. 1906.

Ermatinger, E.: Die Weltanschauung des jungen Wieland; ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Frauenfeld. 1907.

Gundolf, Friedrich: Friedrich Schlegels romantische Schriften. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1927. Frankfurt a. M. S. 28—120.

Haym, Rudolf: Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt. 2 Bde. Berlin 1885.

Haym, Rudolf: Ein deutsches Frauenleben aus unserer Literaturblüte. Preuss. Jbb. 28, 457 ff.

Hirzel, Ludwig: Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern. Bern. 1904. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. von Oskar F. Walzel. 4. Heft.

Jesinghaus, Walter: August Wilhelm von Schlegels Meinungen über die Ursprache. Leipzig. Diss. 1913.

Joachimi-Dege, Marie: Deutsche Shakespeareprobleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. von Oskar F. Walzel. 12. Heft. Leipzig 1907.

Körner, Josef: Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Gœthe. Berlin 1924.

G.A. Bürger-Archiv

Schmidt, Günther: Herder und August Wilhelm Schlegel. Diss. Berlin 1917.

Schriften der Gœthe-Gesellschaft. Hrsg. von Erich Schmidt und Bernhard Suphan. 13. Bd. Weimar 1898: « Gœthe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen ». Hrsg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel.

Strauss, Dav. Friedr.: Gesammelte Schriften. Bonn 1876. 2. Bd.: « Aug. Wilh. Schlegel ».

Sulger-Gebing, Emil: August Wilhelm Schlegel und Dante. Germanistische Abhandlungen. Strassburg 1902.

Sulger-Gebing, Emil: Dante in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Zeitschr. f. vergl. Lit. gesch. N. F. 9. Bd. (1896) S. 457 ff. — N. F. 10. Bd. (1896) S. 31 ff.

Tomaschek, Karl: Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft. Wien. 1862.

Walzel, Oskar: Gœthe und die Schlegel über den Stil des Epos. Sokrates: Ztschr. für das Gymnasialwesen. 1914. 2. Jg. Berlin.

Wurzbach, Wolfgang von: Gottfr. Aug. Bürger. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1900.

Ziegler, H. Willi: Friedrich Schlegels Jugendentwicklung. Archiv für die gesamte Psychologie. 60. Bd. Leipzig 1927.

4. Allgemeines:

Dilthey, Wilhelm: Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe. (1892). Gesammelte Schriften. 6. Bd. Leipzig und Berlin. 1924.

Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk. 2. Auflage. Leipzig. 1923.

Ermatinger, Emil: Die deutsche Lyrik seit Herder. 2. Auflage. Leipzig u. Berlin. 1925.

Ermatinger, Emil: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. 2. Auflage. Leipzig. 1928.

Harnack, Otto: Die klassische Aesthetik der Deutschen. Würdigung der kunsttheoretischen Arbeiten Schillers, Gœthes und ihrer Freunde. Leipzig. 1892.

G.A. Bürger-Archiv

Haym, Rudolf: Die romantische Schule. 4. Auflage. Besorgt von Oskar Walzel. Berlin. 1920.
Abk.: Haym.

Kircher, Erwin: Philosophie der Romantik. Aus dem Nachlass herausgegeben. Jena. 1906.

Walzel, Oskar: Deutsche Romantik. 2 Bde. Aus Natur und Geisteswelt. Nr. 232. 233. 4. Auflage. Leipzig und Berlin. 1918.

G.A. Bürger-Archiv

LEBENSLAUF.

Am 28. November 1901 bin ich, Hans Zehnder, in Winterthur als Sohn des Lokomotivführers Johann Zehnder geboren worden. Nach Durchlauf der Volksschule besuchte ich die Lehramtsabteilung der kantonalen Industrieschule Winterthur und erlangte im Herbst 1920 das Reifezeugnis. Auf der Universität Zürich bildete ich mich dann während eines Jahres zum Lehrer aus. Seitdem studierte ich an der nämlichen Hochschule, mit Ausnahme von zwei Semestern, die ich auf der Universität Leipzig zubrachte, Germanistik, Geschichte und Psychologie. Ich besuchte die Vorlesungen und Uebungen der Herren Professoren Bachmann, Ermatinger, Gagliardi, K. Meyer und Lipps. Ihnen allen sei für die wissenschaftliche Ausbildung und Förderung dauernder Dank.

Am 14. Dezember 1929 schloss ich meine Studien mit der Doktorprüfung in den genannten Fächern ab.

G.A. Bürger-Archiv