

Neunte Periode.

Deutschland in seiner Erniedrigung. Die Freiheitskämpfe und Anläufe zur Neugestaltung.

Entwicklung und Ausgang der Romantik (1798—1830).

1. Wesen und Bedeutung der Romantik.



Aus „Othobono, Brevis Enarratio Sacrorum Rituum“. Rom 1726.

Sobald eine literarische Strömung bestimmte Gestalt gewinnt, stellt sich zur rechten Zeit ein Schlagwort dafür ein. „Sturm und Drang“ hatte es am Beginn des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts geheißen, „Blaue Blume“ lautete es an dessen Ausgang. Die blaue Blume ist das Symbol der Sehnsucht, des seelischen Heimwehs, der Unbefriedigung des deutschen Gemütes und erscheint zum ersten Male in dem Roman „Heinrich von Ofterdingen“, dessen Verfasser in diesem Bilde die ganze romantische Poesie erschöpfen und, „mit dem Geiste der Poesie alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften durchschreitend, die Welt erobern“ wollte. Damit war angekündigt, was die neben dem Klassizismus Goethes und Schillers aufstrebende Romantik erreichen wollte. Oft schon hat man seit dem Auftreten Friedrich Schlegels in Berlin (1797) bis zur Gegenwart sich bemüht, den

Begriff des Romantischen festzulegen, ohne jedoch zu einem völlig befriedigenden Ergebnisse zu gelangen. Vergeblich hat man der Bedeutung der Wortformen „Romanisch“ und „Romantisch“ nachgeforscht, die in abwechselnder Bedeutung im siebzehnten Jahrhundert in Deutschland üblich waren, bis allmählich „Romantisch“ die Bezeichnung des Gegenfases zum Wirklichen in Leben und Kunst wurde. Noch in einem Jugendbriefe Goethes steht „romantische Überspannung“ für „romanhafte“; Schiller nannte seine „Jungfrau von Orleans“ ganz im Sinne der jungen Romantiker eine „romantische Tragödie“, nachdem lange vorher Wieland im „Oberon“ den „Ritt ins alte romantische Land“ unternommen hatte. Als dann Tieck 1800 seine Schriften veröffentlichte, nannte er sie „Romantische Dichtungen“. Er tat es in aller Arglosigkeit und wollte damit keineswegs allgemein bindende Muster für die neue Dichtart aufstellen; denn weder er noch seine Freunde waren sich über Ziel und Mittel völlig klar und auch in dem weiteren Verlauf der Bewegung blieb die Bedeutung des zusammenfassenden Begriffes beständigem Wandel unterworfen. Gerade darin besteht ja, wie Fr. Schlegel in einem Athenäumfragment sagt, das Wesen der romantischen Dichtart, daß sie ewig werden, nie vollendet sein soll, im Grunde also eine Poesie der Zukunft bleibt.

Ganz verschiedene und keineswegs auf die gleichen Schulanregungen zurückführbare literarische Anregungen machten sich hier geltend und nur im Anfang der Bewegung tauchte eine geschlossene Schule auf, die im Athenäum der Brüder Schlegel (Berlin 1798—1800) und in dem von A. W. Schlegel und Tieck herausgegebenen „Museum Almanach für das Jahr 1802“ ihre Anschauungen darlegte. Doch schon die Vertreter dieser sogenannten Frühromantik (die beiden Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder) sind deutlich voneinander unterscheidbare Dichter, geschweige denn, daß von einer Schule der späteren Romantiker im Sinne völliger Übereinstimmung der Lehre und Übung dichterischer Kunst geredet werden könnte. Sobald die romantischen, in Berlin und Jena (1798—1802) vorgetragene Lehren weitere Verbreitung gefunden hatten, bildeten sich viele Kreise, die jenen verschiedene Anregungen entnahmen und die empfangenen Keime selbständig weiter bildeten. „O wie sind“, schrieb Karoline Schelling zu Beginn des Jahres 1804, „die einst zu Jena in einem kleinen Kreis Versammelten nun über alle Welt zerstreut und lehren alle Heiden!“ So scharte sich zwischen 1805 und 1808 in Heidelberg um Arnim und Brentano ein Freundeskreis, neben dem selbständig der Nordsternbund in Berlin bestand, der seit 1804 um den von Chamisso und Barnhagen herausgegebenen Grünen Almanach sich schloß, und in demselben Jahre, in dem Arnim die Zeitung für Einsiedler zum Mittelpunkt der romantischen Bewegung machen wollte (1808), strebten Heinrich von Kleist und Adam Müller in Dresden eine Vereinigung aller jungen aufstrebenden Talente für ihren *Phöbus* an. So war an die Stelle der ursprünglichen „romantischen Schule“ die Romantik getreten, die ihren Einfluß auf das geistige Leben Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und anderer Länder Europas ausdehnte, die Empfindsamkeit, den Sturm und Drang, zunächst auch den literarischen Klassizismus an räumlicher Ausdehnung, die Aufklärung an Dauer übertraf und bis auf unsere Zeit ihre Kraft ausübt.

Chateaubriand geht mit „Atala“ und dem *Génie du Christianisme* (1802) den späteren französischen Romantikern voran, von denen einzelne unter der Zauberkraft der gerade nicht dichterisch wertvollsten deutschen Romantiker standen; Viktor Hugo hat nach dem Urteile vieler seine Dichtungen *Le Rhin* und *Les Burgraves* unter dem Einflusse E. T. A. Hoffmanns geschrieben, Balzac, Gérard de Nerval, E. H. Gautier folgen derselben Richtung, und nicht von ihrem eigenen Frühromantiker Capotte, dem Verfasser des *Diable Amoureux* (1772), sondern erst aus Hoffmanns Erzählungen haben die Franzosen das romantische Gruseln gelernt. „Des Knaben Wunderhorn“ machte „den aufregendsten Eindruck“ auf den Amerikaner Longfellow, Walter Scott veröffentlichte, nachdem er sich in Übersetzungen bürgerlicher Balladen und des „Göb“ geschult hatte, die beiden ersten Bände seiner „Volksdichtung des schottischen Grenzgebietes“ (1802) und in ähnlicher Weise eröffnete der junge Alessandro Manzoni unter Goethes Teilnahme die italienische romantische Schule mit Übersetzungen von Bürgers „Leonore“ und „Wildem Jäger“.

Mag übrigens die deutsche Romantik weit über die Grenzen des Vaterlandes gewirkt haben, die Fülle ihrer wahren und tiefen Ideen hat doch nur hier die schönsten Früchte gezeitigt. „Wir teilen viele Meinungen miteinander,“ sagen die Romantiker selbst, „aber wir gehen nicht darauf aus, jeder die Meinung des anderen zu der seinigen zu machen.“ Verschieden waren die Wege, die sie wandelten, und nur das eine Grundstreben vereinigte sie alle, Wissenschaft, Religion, Kunst und Politik von einem großen Gesichtspunkte aus umzugestalten und zugleich zu einer Begriffseinheit zusammenzuschließen, so zwar, daß die Wissenschaft zugleich Religion und Kunst, die Kunst auch Religion und Wissenschaft, die Religion zugleich Kunst und Wissenschaft, alles aber Leben sei. Bei der Mannigfaltigkeit der Einzelpersönlichkeiten und Einzelercheinungen gestaltet sich eine Charakteristik der deutschen Romantik von selbst zu einer Geschichte ihrer Entwicklung, und da ist zuvörderst zu bemerken, daß, wie im allgemeinen die einzelnen Kulturzeitalter eines großen nationalen Verlaufes nicht durch steile, unübersteigbare Schranken voneinander getrennt sind, so auch von der Romantik allerlei Fäden zu den ihr vorausliegenden oder gleichzeitigen geistigen Bewegungen führen. Schon ein Blick in die verschlungenen Zusammenhänge der Romantik zeigt, daß ihre Elemente im Grunde nur eine fortgesetzte Wiederaufnahme der genialen Periode der siebziger Jahre waren, und daß die Genossen der neuen Geistesrichtung die Pfleger und Retter des deutschen Idealismus wurden, indem sie die dichterischen und philosophischen Ideen, die von Goethe und Schiller ausgingen, eigentlich erst in Vertrieb brachten,

fortbildeten und steigerten, ja im Leben zu verwirklichen suchten. Wie in Goethe und Schiller erwachsen auch in dem jungen Geschlechte eifrige Bekämpfer der beschränkten, phantasiearmen Verstandesmäßigkeit, der platten Naturnachahmung und Wirklichkeitspoesie Nicolais, Ziflands, Koberbues und Genossen. Reime, die schon vorhanden waren, wurden weiter entwickelt. Winkelmanns Begeisterung für die griechische Kunst und Lessings bahnbrechende Kritik, Klopstocks hohes Pathos, Wielands sinnliche Art und Herders für das Echte empfänglicher Sinn, Bozens Übersetzungskunst und Bürgers volkstümliche Dichtart fanden freundigen Widerhall und eigenartige Weiterbildung. Nicht im Gegensatz zum Klassizismus ist die romantische Dichtung erwachsen, sondern als dessen Ergänzung und Fortsetzung, und wenn sie, wie dieser, im Anfange dem Leben fern blieb, so hat dieser Widerspruch zwischen ihrer Weltoberungslust und ihrer Weltflucht seinen Grund in den traurigen Verhältnissen, die in jener Zeit der politischen Unmündigkeit, der Zeit der Sonderinteressen und Duodez-Kleinstaaterie in Deutschland herrschten. Als aber die ungeheuren Vorgänge der politischen Geschichte, der Fall und die Verjüngung Preußens, die Erhebung der Nation und die Freiheitskriege, läuternd und dem herb Tatsächlichen zuführend eingriffen, trat die Romantik in innige Fühlung mit dem Leben; jetzt erst, in der Spätromantik, gewann das allgemeine und unklare Verlangen der Stürmer und Dränger einen bestimmten vaterländischen Gehalt, dem aus geschichtlicher Betrachtung der Vergangenheit später verschiedene politische Forderungen folgten.

Die hervorragendsten Vertreter der Frühromantik, die beiden Schlegel und Ludwig Tieck, waren anfangs voneinander ganz unabhängig und ohne alle persönliche Berührung; jene wurzelten in wissenschaftlichen Stimmungen und Neigungen, dieser in dichterischen; alle drei aber waren begeistert für echte Poesie, wie sie soeben durch das große Schaffen Goethes und Schillers lebendig und jugendkräftig geweckt worden war, erfüllt von dem gleichen Hass gegen die anspruchsvolle Platttheit und Philisterei der herrschenden Tagesgötzen und von demselben schrankenlosen Selbstgefühl. August Wilhelm Schlegel, seit 1796 in Jena, richtete seinen Sinn auf neuere Sprachen und Literaturen, leitete ein tieferes Verständnis Goethes ein, hegte in seinen Jugendjahren für Schillers kühn emporringende Dichtung aufrichtige Bewunderung und führte durch seine Übersetzung erst in Wahrheit Shakespeare in Deutschland ein. Dagegen ging Friedrich Schlegel, in der Folgezeit der philosophisch-ästhetische Stimmführer der neuen Bewegung, in seinen Reformbestrebungen von der antiken Dichtung aus und wollte, auf den Anregungen Herders fußend, für die deutsche Dichtung werden, was Winkelmann für die bildende Kunst geworden war. Das Bild, das er in einer Reihe von Abhandlungen („Von den Schulen der griechischen Dichtkunst“, „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie“, „Über Diotima“) von den Griechen entworfen hat, auf die moderne Dichtung anwendend, sucht Fr. Schlegel in dem für die Romantik grundlegenden Aufsätze Über das Studium der griechischen Poesie Regeln aufzustellen, nach denen die Poesie neu geschaffen werden müßte, um dauernde Schönheit zu erlangen. Dabei bringt er Gedanken, die sich in Schillers früheren Schriften und in der großen, etwas später als Schlegels Essay erschienenen Schlußabhandlung finden und in dem Nachweise gipfeln, daß das antike Leben völlig harmonisch gewesen sei, während bei den Neuern eine einseitig verstandene Tätigkeit herrsche, und daß daher die Aufgabe der ästhetischen Erziehung darin bestehe, die Harmonie, die im ganzen Menschengeschlechte nicht mehr vorhanden sei, im einzelnen Menschen wiederherzustellen. Wie nun Schiller aus diesem Gesichtspunkte die antike und moderne Dichtung vergleicht und dieses Verhältnis zur brennenden Tagesfrage macht, so mißt auch Schlegel die neue Dichtung an der antiken und kommt in seiner verzerrenden Art zu dem Schlusse, daß die „Geschichte der Griechischen Dichtkunst eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst“, die Kunst in Griechenland „nicht gelehrte Herrlichkeit, sondern ursprüngliche Natur, ihre Bildung die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage“ gewesen sei, während ihm „Charakterlosigkeit“ der „Charakter der modernen Poesie“, „Verwirrung das Gemeinsame ihrer Masse, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Geschichte und Skeptizismus das Resultat ihrer Theorie“ zu sein scheint.

Das Ziel der neueren Dichtung nun erblickt Fr. Schlegel in der Wiedergeburt der Antike, wenn auch nicht der äußeren Form und zufälligen Regeln, so doch der „reinen Griechheit“, der religiösen und sittlichen Anschauungen und der inneren Schönheitsidee. Es sei an der Zeit, die interessante Dichtung zur objektiven umzugestalten, und Goethe wird als die Morgenröte echter Kunst und Schönheit gepriesen, weil an ihm am deutlichsten die tiefe Verwandtschaft der deutschen Dichtung mit der griechischen sich zeige. Zwischen die geistvollen, aber nur ungenügend durchdachten Lehren und Anschauungen schwirren allerlei unverstandene Nachklänge der glänzenden Rechtfertigung, die Schiller durch seine Einführung des Sentimentalischen den modernen Kunst-eigentümlichkeiten gegeben hat. Unterscheidet dieser zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, so setzt Schlegel Naiv gleich Objektiv, Sentimentalisch gleich Subjektiv und entwickelt, nach gewissen Andeutungen bei Schiller, für das Subjektive bald das Kennzeichen des „geistig Interessanten“, bald das des „Charakteristischen“. Als er dann durch die Aufsätze seines Bruders Wilhelm über Dante und Shakespeare zu einem klareren Verständnisse für die ältere und neuere romantische Poesie gelangte, galten ihm die beiden als die Meister des Interessanten und Charakteristischen; er nennt sie zusammen mit Goethe den „großen Dreiklang der modernen Poesie“ und erblickt in ihnen Übergangsstufen zum letzten und höchsten Ziele, aber solche Übergangsstufen, durch die satzhaft bewiesen werde, daß jedes große, selbst regellose Produkt des modernen Kunstgenius ein echter und an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt sei und, so fremdartig der äußere Anblick scheine, auch eine wahre Annäherung an die Antike. Verstand Fr. Schlegel schon jetzt unter dem Objektiven im Grunde nur das Ungebundene, so ließ sich die Romantik in der Folgezeit den breiten Strom der ihr eigenen Empfindungen hinabtreiben. Interessant wurde ihr gleichbedeutend mit Willkürlich, Ungebunden, Romantisch: Begriffe, die ebenso ihr ethisches wie ästhetisches Leben zu decken geeignet schienen.

In seiner Begeisterung für die Hellenen unternahm es Fr. Schlegel, eine Geschichte der Poesie der Griechen und Römer zu schreiben, ohne freilich damit über den ersten Band hinauszukommen. Es ist eine geistvolle Arbeit und mit den darin sich findenden Untersuchungen über die homerische Poesie hat er die Klassiker wie die Romantiker mit neuen Ideen erfüllt. Die Verwirrung in der Auffassung Homers rühre von Aristoteles her, indem er, ausgehend von der attischen Tragödie, die Einheit auch vom Epos verlangt habe. Es war das erste Mal, daß an der Autorität des Stagiriten gerüttelt wurde. Auch dessen Schüler, Lessing, fiel der Kritik Schlegels zum Opfer und als dann wiederholte Angriffe auf Schiller zum Bruche mit diesem führten, war mit dem engen Anschlusse an Goethe und der Schilderhebung Fichtes, statt des bisher vergötterten Kant, der Anlaß zur Bildung einer Schule geboten, denn mehr noch als durch die romantischen Studien des älteren Bruders war Fr. Schlegel durch den Fichteanismus von seiner Gräkomanie zu einer billigeren Auffassung des modernen Geistes und der modernen Dichtung geführt worden. Seine Übersiedelung von Dresden nach Jena (1796) brachte ihn dem philosophischen „Messias“ der Romantiker auch persönlich nahe.

Johann Gottlieb Fichte, 1762 zu Rammenau in der sächsischen Lausitz geboren, war durch seine von Kant veröffentlichte Schrift „Versuch einer Kritik aller Offenbarung“ (1792) berühmt geworden und lehrte 1794—1799 in Jena mit tiefster Wirkung, bis eine Anklage der sächsischen Regierung und die schroffe Zurückweisung der vermittelnden Absichten des Weimarer Ministeriums ihn als Atheisten um diese Lehrstelle brachten. Seitdem lebte er bis zu seinem Tode (1814) meist in Berlin, seit 1810 als Professor an der neu begründeten Universität. (Abb. S. 999.) So war sein Leben äußerlich bewegt und war es auch innerlich, um so mehr, da er früh in anregenden Verkehr mit den dichterischen und religiösen Führern der Romantik, mit Fr. Schlegel, Tieck, Schleiermacher und anderen getreten war und vor allem auch mit den gewaltigen politischen Ereignissen seiner Zeit mitfühlte, an den Peripetien der französischen Revolution innerlich teilnahm und als glühender Patriot in den Jahren der deutschen Befreiungskriege unvergleichlich gewirkt hat. Fichtes Gedanken auf dem Gebiete der Staatslehre sind im Zusammenhange

mit den sozialistischen Ideen später wichtig geworden; auf die philosophische Strömung seiner Zeit dagegen wirkten mehr die Grundsätze seiner 1794 veröffentlichten Wissenschaftslehre.

Fichte machte darin den Versuch, einzig das denkende Ich als den Grund und Zweck der Dinge darzustellen, d. h. aus der unendlichen Schöpferätigkeit des denkenden Ich das gesamte All abzuleiten; denn das Ich ist ihm nicht bloß die Form des Denkens, sondern auch der Stoff; was ist, ist nur im Ich und für das Ich. Das Ich, das Selbstbewußtsein, erfährt die Welt der Erscheinungen, die Außenwelt, nicht nur als intelligible Welt im Sinne Kants, sondern fühlt sich als eigentlichen Schöpfer und damit als souveränen Herrn dieser Welt und seine Aufgabe ist es, durch die Macht seines Willens sich diese zu unterwerfen. Fichtes Lehre war eine Kühne Wendung des philosophischen Idealismus, die zwar den Reiz großartig folgerichtiger Systematik hat, aber die Welt einfach auf den Kopf stellt, allen naturwissenschaftlichen Tatsachen schneidend Hohn spricht und die sittliche Welt aus den Angeln hebt. Es war eine Phantastik der Philosophie, entstanden unter der leidenschaftlichen Jähsucht des Sturmes und Dranges, die radikalste aller Lehren vom absolutesten sittlichen wie intellektuellen Absolutismus des Ich, nach deren Grundsätzen auf sittlichem Gebiete die drei Postulate der Freiheit, der Unsterblichkeit und Gottes, die Kant als Warner und Erzieher menschlichen Willens noch aus den Zeiten des Rationalismus übernommen hatte, verworfen werden, das sittliche Bewußtsein zur Durchführung seiner selbstgeleiteten Zwecke lediglich sich selbst genügen mußte und die menschliche Freiheit zur Übung des Guten keinerlei göttlicher Hilfe bedurfte. Später hat Fichte seine Lehre vielfach beschränkt und seinen transzendentalen Idealismus in einen sozialen Idealismus und mystischen Pantheismus umgebildet. Nur eine Pflicht gebe es, erklärte er später, sich selbst zu vergessen, und daher bezeichnete er in den gewaltigen Reden an die deutsche Nation, die er im Winter 1807—1808 in Berlin hielt, die weibliche Selbstsucht der Zeitgenossen als den letzten Grund des Verderbens, den sittlichen Willen als die Vorbedingung der Rettung, denn, sagte er, „Deutschsein und Charakter haben ist ohne Zweifel gleichbedeutend“.

Jr. Schlegel aber fand in Fichtes Subjektivismus, was er suchte, die Formel für die romantische Doktrin. In mehreren Artikeln für philosophische Zeitschriften kommt seine Begeisterung für den Fichteanismus zum Ausdruck. Der titanische Charakter des Fichteschen Ich, die Lehre, die zeigt, wie der menschliche Geist sein Gesetz allem aufsprägt und wie die Welt sein Kunstwerk ist, hat es ihm angetan und, die Phantasie Fichtes noch überbieten wollend, ruft er aus: „Fichte ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg sind doch mehr.“ An die Stelle des schöpferischen Ich wird die schöpferische Phantasie gesetzt, der Unterschied von Philosophie und Poesie wird aufgehoben, die Phantasie als Grund und Ziel der bewußten Menschenwelt, alle Beschränkung der Phantasie als Entwürdigung des wahrhaft und echt Menschlichen, als Abfall von der angeborenen Unendlichkeit erklärt. Die Folge dieses phantastischen Subjektivismus war ein sittlicher Anarchismus, der uns die feindliche Stellung erklärt, die die älteren Romantiker anfangs gegen das Christentum und seine Ethik einnahmen.

Den Fichteanismus auf die Kunst übertragend, erklärt Jr. Schlegel den Künstler als den souveränen Herrn der Welt, deren Schönheit nur dazu da sei, seine Seele damit zu erfüllen. Mit einer solchen Ausweitung des Persönlichen mußte das Universale in jederlei Begriff und Anschauung, das Universale der Zeit und des Raumes sich einstellen. So wird der Sinn der Empfindlichkeit und des Sturmes und Dranges für das geschichtliche Nationale, so die Neigung des Klassizismus zur Antike noch einmal, und zwar noch kräftiger geboren und jetzt als universaler Historismus zur interessanten Durchstöberung jeglicher geschichtlichen Welt; so entgeht das reizvolle keine Raumes und keine Klimas mehr der reproduzierenden Aufnahme; und mit einer feministischen Leichtigkeit, die weit abliegt von dem männlichen Charakter, mindestens des Klassizismus und des Sturmes und Dranges, wird empfangen, angeeignet wiedergeboren, was die Überlieferung der Weltgeschichte und die räumlich verteilten Schätze des Erdreichs darbieten. Und wie der unbedingte Subjektivismus dem Dichter Raum und Zeit erschließt, so verleiht er ihm auch souveräne Freiheit seinem Stoffe gegenüber, so daß er die Illusion, die sein Werk erzeugt hat, durch sein ironisches Verhalten zu seinem Werke auch selbst wieder aufheben darf. Der vielverkannte Begriff der romantischen Ironie erhält seine erste Fassung. „Opfere den Grazien“, ruft Schlegel aus, „heißt, wenn es einem Philosophen gesagt wird, so viel als: Schaffe die Ironie und bilde dich zur Urbanität.“ Das Wesen des poetischen Gefühls konnte vom Standpunkte der Ironie darin gesehen werden, „daß man sich ganz aus sich selbst affizieren, über nichts in Affekt geraten und ohne Veranlassung phantasieren kann.“ Die romantische Poesie, sagt Schlegel

kann auch „frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer weiter potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“. „Sie allein ist unendlich, weil sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“ Aber gelang es stets, jene „göttliche Ironie“ festzuhalten? Nur zu oft, wenn nicht immer, wich sie dem Humor. Dieser aber hat es schon mit Sein und Nichtsein zu tun: sein eigentliches Wesen ist Reflexion. Daher seine Verwandtschaft mit der Elegie und allem, was transzendental ist; daher auch sein Hochmut und sein Hang zur Mystik des Wizes. Wie aber, wenn auch der Humor versagte? Dann wurde das Stadium des Welt Schmerzes erreicht und wir begreifen, wenn von der Ironie gesagt wird, sie enthalte und erzeuge ein Gefühl von dem unauslöschlichen Widerstreite des Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollkommenen Mitteilungs-

Im Grunde ist die „romantische Ironie“ nichts Neues gewesen, denn jederzeit hat man verlangt, daß das echte Kunstwerk frei sein müsse von aller äußeren Bedingtheit und Stoffartigkeit. Neu ist nur die Ableitung aus der Fichteschen Philosophie. Nach dieser beruht das menschliche Denken auf zwei Akten; fürs erste schafft sich der Mensch durch seinen Geist die Außenwelt; sobald er sich aber dieser Tätigkeit bewußt wird, zerstört er sie wieder, indem er einzieht, daß die Außenwelt nicht wirklich ist, sondern nur ein Produkt seines Denkens. Diesen Vorgang auf die Kunst übertragend, erklärt Fr. Schlegel, der Dichter schaffe zuerst ein wahres Kunstwerk, dann aber zerstöre er es, indem er mit seinen Absichten fühlbar werden will. In diesem Sinne finden wir, ehe noch die Romantiker das Wort prägten, der Sache nach die Ironie überall, wo man über das Wesen der Kunst gedacht hat, und viel klarer faßte Schiller die Lehre, wenn er erklärte, die Kunst sei ein bloßer Schein. Die Anwendung der Ironie führte bei den Romantikern zur Überkünstelung der Kunst. Nach ihrer Meinung sollte in der Durchbrechung der hingebenden Begeisterung durch übermütige Selbstparodie die Mahnung liegen, daß die vorgeführte Welt eine von der wirklichen streng geschiedene sei, eine lediglich auf sich gestellte, rein dichterische, nur durch die Phantasie geborene; in Wirklichkeit führte diese Parodie oft zur Selbstzerstörung ihrer künstlerischen Schöpfungen.

Unter dem Einflusse Fichtes änderte Schlegel auch den Maßstab für den Wert der Dichtungsarten; nicht mehr das Drama, sondern der Roman erschien ihm als die höchste von allen und da war es vor allem Goethes Wilhelm Meister, den er als das erste Beispiel einer neuen, noch nicht dagewesenen Gattung der Poesie hinstellte. Hier fand er die „progressive Universalpoesie“, als die er auch die romantische Poesie bestimmte; in diesem „göttlichen Gewächs“ sieht er ein „poetisches Maximum“, eine Dichtung, die „alle getrennten Gattungen der Poesie vereinige und sie zugleich mit der Philosophie in Berührung setze“ und darnach strebe, die „geistige, sittliche und gesellschaftliche Bildung wieder mit der künstlerischen zu vereinigen“; hier fand er „Poesie und Prosa, Kunstpoesie und Naturpoesie gemischt und verschmolzen, die Poesie lebendig und gefellig, das Leben und die Gesellschaft poetisch, den Witz poetisiert, die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungstoff jeder Art angefüllt und gesättigt und durch die Schwingungen des Humors befeelt.“ Was ihm als die höchste Aufgabe der Kunst erschien, die Harmonie des Klassischen und Romantischen, sah er hier erreicht. Und da Goethe in seinem Roman zu zeigen sucht, wie der Mensch sein Schicksal selbst zu bestimmen glaube, dieser aber in Wirklichkeit von einer höheren Hand unbekanntem Zielen zugeführt wird, sieht Schlegel darin auch seine Thorie von der romantischen Ironie bestätigt. Was Wunder, wenn er meint, nur der Roman könne den Geist eines Autors vollständig ausdrücken, und von Goethes Roman den Begriff des Romantischen als der Universalpoesie ableitet und sein Romanideal geradezu als das Romantische hinstellt. Freilich müsse der Roman das ganze geistige Leben eines genialen Individuums sein, wie denn auch Goethe im „Meister“ seinen Bildungsweg geschildert habe. Es war ein unbestrittenes Verdienst Schlegels, durch seinen Athenäumsaufsatz „Über Goethes Meister“ auf die Bedeutung dieses Werkes nachdrücklich hingewiesen zu haben; aber ihm selbst einen ebenbürtigen Roman gegenüberzustellen, dazu besaß er nicht die nötige dichterische Kraft und auch alle die zahlreichen Nachahmer blieben, wie wir sehen werden, hinter ihrem Vorbilde zurück.

In der Verbindung von Goethes Dichtung und Fichtes „Wissenschaftslehre“ hatte die romantische Kunst in der ersten Phase ihrer Entwicklung ihre Aufgabe erblickt, und Fr. Schlegel, der immer sich abmühte, in Lehre und System zu fassen, was die anderen nur in dunklen und halb unbewußten Antrieben taten, war der Herold der neuen Kunstlehre geworden. Seine

frühere „revolutionäre Objektivitätswut“ war dem unbedingten Subjektivismus gewichen und seine „Transzendentalpoesie“ der „Transzendentalphilosophie“ Fichtes an die Seite getreten. Ihre weitere Ausgestaltung erfuhr die romantische Doktrin, als Fr. Schlegel mit den jungen Männern in Verbindung trat, die, zum Teile unabhängig von Fichte, aber um so abhängiger von Goethe, als Theoretiker und Künstler allem „harmonisch Platten“, wie es namentlich in Berlin, dem Hauptsitz der Aufklärung, gepflegt wurde, den Krieg erklärten. Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek“ und die „Berliner Wochenschrift“ gaben in der Kritik den Ton an und im Theater waren zu Beginn der neunziger Jahre Koberue und Ziffand die Lieblinge des großen Publikums. Indessen gab es damals schon einzelne Männer von literarischem Ansehen und von Einfluß auf den Geschmack und das Urteil des gebildeteren Teiles der Gesellschaft, sowie auf die strebsame Jugend, die von einer warmen Verehrung für Goethe befeelt waren und in ihm den ersten und größten deutschen Dichter erkannten. Unter ihnen standen Karl Philipp Moriz und der königliche Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, der eine Reihe Goethescher Lieder und Singspiele komponierte und sein Haus für Künstler und Kunstfreunde offen hielt, obenan. Von den jüngeren Männern, die die Verehrung und Bewunderung Goethes teilten, zählten unter den ersten Bernhadi (1770—1820) und Schleiermacher. In Reichardts gastlichem Hause zu Berlin fand Tieck Nahrung für seine schauspielerische Leidenschaft, dort verkehrte auch der musikalisch hoch begabte Wackenroder und Karl Friedrich Zelter, Leiter der Berliner Singakademie und Liedertafel, der nach Schillers Tod Goethes vertrauester Freund wurde. Auf Reichardts Landsitz Wiebichenstein bei Halle hielten Goethe und die Romantiker gerne Einkehr.



Johann Gottlieb Fichte.
Nach dem Gemälde von Dähling,
gest. von Feigel.

Bei weitem wirksamer aber als Reichardts Kreis war für eine allgemeinere Anerkennung von Goethes Dichtergroße und für die rechte Würdigung seiner Werke die Begeisterung, die in jüdischen Salons zu einer Art Goethe-Kultus gedieh, in Goethe den Begründer einer neuen Poesie erblickte und als solchen anerkannt wissen wollte. Von den hier eine Rolle spielenden Jüdinnen vermittelte die gefeierte Henriette Herz die erste Annäherung zwischen ihrem Verehrer Schleiermacher und Friedrich Schlegel, deren Freundschaftsbund in den Athenäum-Fragmenten literarische Gestalt gewann. In dem Hause der klugen Herz lernte Schlegel Mendelssohns Tochter, die witzige Dorothea Veit, kennen, die bald das Urbild seiner „Lucinde“ und seine Geliebte, später seine Frau wurde. Als die geistig hervorragendste unter den Frauen dieser jüdischen Kreise, die allmählich alles, „was irgend Bedeutendes von Jünglingen und jungen Männern Berlin bewohnte oder auch nur besuchte,“ an sich zogen, ragte von Anfang an die ebenso geistvolle als schöne und kokette Rahel Levin (1771—1833) hervor, die spätere Gemahlin des Varnhagen von Ense. Durch sie war in ihrem Kreise Goethes Name zur höchsten Beglaubigung geweiht, ehe die beiden Schlegel und ihre Anhänger, schon berührt und ergriffen von jenem Kultus, diese Richtung in der Literatur festzustellen unternahmen.

Diesem und anderen verwandten Kreisen schlossen sich seit 1794 allmählich mehrere der jungen Talente an, die die Begründer der romantischen Schule wurden. Der erste von ihnen war Ludwig Tieck. In Berlin geboren, wuchs er in einer aufklärerischen Atmosphäre auf, nährte aber seinen Geist schon früh mit Goethes „Götter“, Schillers „Räubern“, Ritter und Raubgeschichten und zeigte in seinen Jugendgedichten, wie bis in den innersten Grund hinein das Denken und Fühlen des jungen Geschlechtes noch immer von den Stimmungen und Antrieben der nachklingenden Sturm- und Drangperiode bedingt und bestimmt waren. Theater und Kunst wurden früh die Pole seines Lebens, die Begeisterung für Goethe, im Hause Reichardts geweckt, erfüllte ihn mit Idealen, für die er in seiner poesielosen Umgebung kein Verständnis fand. Daher seine Flucht in eine phantastische Welt, in das Reich des Märchens, des Geistes, Ritter-

und Räuberromans, daher denn auch die Ironie und Satire, wenn er im Dienste der Aufklärung oder aus eigenem Antriebe wirkliche Verhältnisse, wie sie im sozialen, politischen oder religiösen Leben bestanden, geißelte. Da feiert dann, zumal in den „aristophanischen“ Komödien, die romantische Ironie ihre schönsten Triumphe. Eigen war ihm eine „schnelle Fühlbarkeit, sich in alle Gedanken und Zustände nur zu leicht hineinzuendenken“, die ihm oft selber bange machte, sein Schwanen in der Gesinnung erklärt und ihn zu keinem Charakter werden ließ. Ein geborenes, mimisches Talent, hat er schon in frühester Jugend sich gewöhnt, die Eindrücke fremder Dichtungen so auf sich wirken zu lassen, daß er sie wie eigene Erlebnisse nachfühlte und etwa durch die Verzweiflung Moors dem Wahnsinn und Selbstmorde nahe gebracht wurde. Früh mit sich selbst zerfallen und ohne sittlichen Halt, verzweifelt an allem, sucht er durch Greuel- und Spulgeschichten sich die krankhafte Hypochondrie vom Herzen zu schreiben, müht sich im Roman „William Lovell“ (1796) vergeblich ab, die Frage nach dem Zwecke und Werte des menschlichen Daseins zu lösen, malt in den Jugenddichtungen mit Vorliebe düstere Seelenzustände und wird damit ein Vorläufer der späteren Schicksalstragödie. Wieder in eine phantastische Welt führen uns die Anfänge seiner Lyrik, die, durchweg Stimmungslirik, in Vers und Sprache tändelnd, ebensowenig Gestalten bietet als Ossian, den er für ein größeres Publikum zubereiten wollte. Mit reicher Phantasie begabt, fühlte er sich als Student in Halle gerade durch das „Wunderbare“ bei Shakespeare angezogen und das altenglische Theater, Cervantes und die italienische Literatur gewannen für seine dichterische Entwicklung weit mehr Bedeutung als die Klassiker.

Von großem Einflusse auf Tiecks poetisches Schaffen wurde der Verkehr mit seinem Jugendfreunde Wilhelm Heinrich Wackenroder, der, 1773 in Berlin geboren, zeit lebens an dem inneren Konflikte zwischen seiner Neigung zur Musik und Kunst und seinem juristischen Berufe litt und schon 1798 diesem Widerspruche zum Opfer fiel. Lebenswürdigkeit, Herzengüte und Reinheit, sowie eine große Innigkeit reichquellender Empfindung, die in seinem Verhältnisse zu Tieck zur Sentimentalität wurde, waren die Hauptzüge seines Wesens. Auf einer mit dem Freunde unternommenen Reise machte vor allem Nürnberg mit seinem Kunstreichtum, seiner poetischen Stimmung vergangener Zeiten und seinen großen Erinnerungen an Dürer und Sachs den größten Eindruck. Als Student in Göttingen beschäftigte er sich neben der Berufswissenschaft mit der älteren deutschen Literatur, trieb viel Musik und verkehrte mit Fiorillo, dem Zeichner und Kunstschriftsteller. Als er 1794, gehorsam dem Vater, in die juristische Praxis eintrat, schrieb er eine Anzahl Aufsätze über Musik und bildende Kunst, die, von Tieck um einige kleinere Stücke vermehrt, 1797 anonym erschienen und durch ihren Titel Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders auf den einfältigen Bruder in Lessings „Nathan“ hinweisen. Für den geplanten zweiten Teil der „Herzensergießungen“ war nur wenig vollendet. Tieck gab es mit einer größeren Anzahl eigener Aufsätze 1799 als Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst heraus und setzte dem Freunde ein schönes Denkmal in dem Gedichte „Der Traum“, das den Schluß des Buches bildet. Ein Grundsatz ist es, der in den musikalischen und noch mehr in den Abschnitten über bildende Kunst aufs schärfste hervortritt und den „Herzensergießungen“ ihren hohen Wert verleiht: Im bewußten Widerstreit mit den gleichzeitigen Ästhetikern, vor allem mit Rahmdor, dessen Art der Kunstbetrachtung unbedingt verworfen wird, im Gegensatz aber auch zu Goethe, dessen „Propyläen“ fast zu gleicher Zeit aufs eindringlichste den Wert der Antike predigen, will Wackenroder nicht kritisch zergliedern, nicht historisch erklären, noch weniger theoretisch verstehen, sondern einzig und allein empfinden, in frommer naiver Einfalt genießend, sich ganz hingeben und ohne alle Kritik bewundernd verehren. Für ihn ist, und gerade das war der damaligen Kunstübung gegenüber so wichtig, Kunst und Leben Eines, aber auch Kunst und Religion fließen ihm in Eines zusammen. Der große Künstler ist ein frommer und reiner, deshalb von Gott begnadeter, ja unmittelbar inspirierter Mensch. „Die Kunst ist über dem Menschen.“

So erzählt er denn nach Vasari und Sandrat ganz treuherzig und schlicht in einer anmutenden Holzschnittmanier kleine Künstlergeschichten, stellt über „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ Betrachtungen an, die in dem Satze gipfeln „Aberglaube ist besser als Sntemglaube“, und erkennt in Natur und Kunst „zwei wunderbare Sprachen von geheimnisvoller Kraft“. Er vergleicht den Genuß von Kunstwerken dem Gebet, gibt poetische Schilderungen von Gemälden, und ist ihm auch das Kunstgefühl „nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber durch das mannigfach geschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tauſenderlei verschiedenen Farben breche“, so stehen doch die christlichen Maler seinem Herzen näher als die heidnischen Plastiker. Ausschließlich beschäftigt ihn die Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit, und immer wieder kommt er zurück auf Dürer und Raffael, der nur selten ohne das Beiwort „göttlich“ genannt wird, ihm aber nur als Madonnenmaler bekannt war. Es war ein neues und fruchtbares Kunstevangelium, das mit den Ansichten des jungen Goethe und dessen begeistertem Eintreten für Erwin von Steinbach und die „deutsche Baukunst“ übereinstimmt und von den christlich deutschen Malern Cornelius, Overbeck und seinen Schülern und Nachahmern, den sogenannten Nazarenern (Deger, Ittenbach, den beiden Müller, Pfammschmidt, Plochhorst und Kupelwieser), zum Teil in Praxis ungekehrt ward.

Wackenroders Kunstanschauungsweise ging auf Tieck über, ward aber von diesem, da ihm das rechte innere Verständnis dafür fehlte und trotz aller Romantik immer ein Stück lehrhaften Rationalismus anhaftete, verzerrt und maniert und auch, was er vom Freunde über die Musik hörte, gestaltete sich ihm bei dem Mangel eines tiefen Gefühls zur Marotte. Höher noch als die bildende Kunst stellte Wackenroder die Musik; sie war ihm, wie er in dem „Merkwürdigen musikalischen Leben des Tonkünstlers Josef Berglinger“ darlegt, die Kunst der Künste, denn sie verſehe es am besten, „die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und Geslecht des irdischen Lebens abzulösen, sie selbständig zu verdichten und aufzubewahren“; sie sei es, die uns „den Strom in den Tiefen des Gemütes selber vorströmt“ und das „Gefühl fühlen“ lehrt. Das paßt zu Tiecks verschwommenen und unklaren Stimmungen; er meinte nun, daß die mit Stimmungen und Klängen spielende Lyrik die „reine Poesie“ sei, ja, daß die Musik weit über der Dichtung stehe: „Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken seh'n zu fern; Nur in Tönen mag sie gern alles, was sie will, verschönern.“

Aus den Stimmungen des „Klosterbruders“, aus der Lektüre Heinsens und einer idealistischen Steigerung von Goethes „Meister“ erwuchs Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“, der so ziemlich alles enthält, was die Jugend von der neuen Dichtart wünschte: Mannigfaltigkeit des Kolorits, künstlerische Religiosität, poetische Arabesken, Phantastik und Ironie. Was Wunder, wenn dessen Verfasser mit den beiden geistesverwandten Schlegel 1798 Freundschaft schloß und, um ihnen auch persönlich nahe zu sein, 1799—1800 in Jena seinen Wohnsitz nahm. Nun geht die Kunstandacht der „Herzensergießungen“ in die romantische Kunsttheorie über; die Vorliebe für Malerei entwickelt die Forderung, daß alle Kunst allegorisch sein müsse, und von der Poesie verlangt man eine ganz unbestimmte musikalische Wirkung, nur ein holdes Gaukelspiel der Phantasie, Gedichte ohne allen Stoff und Inhalt, wenn sie nur möglich wären; nur Stimmungen und unbestimmte Empfindungen sollen darin zum Ausdruck kommen. „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?“ fragt einmal Ludovico seinen Freund Florestan in „Sternbalds Wanderungen“. Daher der Zug der romantischen Lyrik nach musikalischen Wirkungen der Sprache, nach südlichen Versformen, nach Assonanzen und Alliterationen und anderen Formen der Tonmalerei („Waldhorn“-Poesie). Die musikalische Romantik hinwiederum kennzeichnet sich nicht eigentlich durch eine starke Fortbildung der absoluten Musik, sondern folgte vielmehr dem poetischen Empfinden der Dichter und damit der Sprache oder mindestens einem dichterischen Grundgedanken: „Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauscht.“ Indem aber so die Musik zur Poesie in enge Beziehung trat, und zwar nicht bloß in interpretatorische, sondern sehr bald auch in dem Sinne, daß sie den Gefühlsausdruck reinigte, genauer faßte und dadurch überhöhte, wurde sie zugleich an die Spitze mindestens der darstellenden Künste, ja in gewissem Sinne auch schon der bildenden Künste der Romantik und erst noch späterer Zeiten gestellt. Es war der Beginn einer Richtung in der Entwicklung die schließlich in dem Gesamtkunstwerke Richard Wagners gipfelte.

Gelangte die Musik in der Romantik zu hoher Bedeutung, so konnten die bildenden Künste zu ihren inneren Stömungen nicht viel Beziehungen entwickeln und daher haben Plastik und Architektur nichts Originales hervorgebracht. Am meisten noch konnte die Malerei den romantischen Tendenzen gerecht werden; steht sie doch von allen bildenden Künsten der Dichtung,

insbesondere der Lyrik, am nächsten und ist sie zudem auch noch aus kulturgeschichtlichen Gründen in den Zeitaltern einer höheren Kultur recht eigentlich die geschichtlich repräsentative Formauswirkung der Phantasie überhaupt. Und die Phantasie war nun einmal den Romantikern alles! „Das ist romantisch,“ sagt Fr. Schlegel in dem berühmten „Gespräche über die Poesie“, „was uns einen sentimentalischen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.“ Daher die Ablehnung jeder geschlossenen Kunstform, denn Beschränkung der Form wäre Beschränkung des unendlichen Inhaltes; daher auch nach Wackenroders Vorgang die Vermischung der einzelnen Künste, der Dichtung und Musik, der Dichtung und Malerei, aber auch der Kunst und Religion: Gegenstände der Kunst werden zur Sache der Religion, es vermischen sich Farbe und Ton, an Gemälden und Bildwerken wird das Poetische gesucht, durch Worte sollen Gemälde wiedergegeben werden und Tieck macht im Beginn des Lustspieles „Die verkehrte Welt“ allen Ernstes den Versuch, eine Symphonie in Worten zu komponieren. Das allgemein Poetische, das jetzt mit Romantisch gleichbedeutend wird, führte auch zur Ablehnung der herkömmlichen Gattungen der Poesie, denn die Dichtung der Romantiker will alle Wirkungen, die epischen, lyrischen und dramatischen, auf einmal erreichen und dadurch die volle Höhe der vermeintlichen Urpoesie wiederherstellen.

So bekennet Tieck, daß er in dieser Beziehung das als ein Jugendwerk Shakespeares geltende altenglische Stück „Pericles“ lange Jahre übertrieben verehrt und diese Form, die so wunderbar Epik und Drama verschmelze und in die sich selbst die Lyrik hineinwerfen lasse, begeistert für „Genoveva“ und „Ottavian“ zum Vorbilde gewählt habe. Die Vermischung der Formen, d. h. die chaotische Formlosigkeit, wird nun allgemein zum Grundsatz erhoben und als Vorzug der modernen Poesie vor der streng sondernden antiken angesehen. Denn gerade dadurch bringe, wie A. W. Schlegel sagt, die romantische Dichtung den geheimen Zug zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, das unter der geordneten Schöpfung sich verberge, zum Ausdruck. Die antike Poesie sei klarer und der Natur in der selbständigen Vollenendung ihrer Werke ähnlicher, die romantische aber stehe ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens dem Geheimnis des Weltalls näher.

Dieses neue Verhältnis der Kunst zur Natur wurde dem älteren Romantikergeschlechte durch den Jeneser Professor Friedrich Wilhelm Josef Schelling (geb. 1775 zu Leonberg in Württemberg, gest. 1854 als Professor in Berlin), den eigentlichen Philosophen der Romantik, erschlossen. (Abb. S. 1005.)

Zuerst Fichtes treuer und begeisterter Schüler, kam Schelling bald zum Bewußtsein der Mängel des Fichteschen Idealismus und suchte sie zu heben. Daß der subjektive Idealismus nicht befriedigen könne, mußte selbst Fichte in seiner späteren Lebenszeit einsehen, denn mochte auch dem Fichteschen Ich oder Geist eine entsprechende Stelle zugewiesen sein, die Natur war zu einer toten Schranke herabgelekt, gegen die anrennend das Ich zum Bewußtsein kommt. Wer wie Schelling die Natur mit ihren mannigfaltigen Erscheinungen betrachtet und der Romantik zuneigt, darf mit einer solchen Erklärung nicht zufrieden sein. Daher waren Schellings Bestrebungen auf die weitere Entwicklung des Idealismus gerichtet und erlangten dadurch eine besondere Bedeutung, daß sie vom Pantheismus auf den Theismus und die Offenbarungsphilosophie gehen. (Ideen zu einer Philosophie der Natur, Von der Weltseele, System des transzendentalen Idealismus.) Vor allem betont Schelling, daß die Quelle des Selbstbewußtseins und dadurch alles Objectes das absolute Wollen sei. Doch gleicht nach ihm die Konstruktion des Fichteschen Ich der „eines einarmigen Hebels“, an dem das beschwerende Gewicht des völlig toten Objectes oder der starren Natur hängt. Er fügt nun den zum Gleichgewichte erforderlichen anderen Arm hinzu, indem er der Entwicklung des Ichs, „um zur Natur zu kommen,“ die der Natur, „um zum Geiste zu kommen,“ zur Seite stellt und als treibende Kraft die „Weltseele“ erklärt.

Mag auch Schelling nicht wie ein Philosoph, sondern wie ein Dichter die Natur betrachtet und in phantastischer Weise konstruiert haben, die Darstellung der Natur als belebtes Gebilde kündigte dem Materialismus, „der die lebendigen Erscheinungen der Körper auf tote Bewegungen zurückführen will,“ den Krieg an und gewann ihm viele Freunde. Unter diesen war der treueste von allen Heinrich Steffens, der, als Sohn eines eingewanderten Holsteiners 1773 zu Stavanger in Norwegen geboren, in Kiel mit der geistigen Bewegung in Deutschland bekannt wurde und durch Schellings Naturphilosophie einen „die Tätigkeit seines ganzen Lebens bestimmenden“ Eindruck erhielt. In Jena, wohin er 1798 kam, hörte er Schellings Vorlesungen und trat zu ihm und A. W. Schlegel in freundschaftliche Beziehungen. Um seine mineralogischen Studien unter Werners Leitung fortzusetzen, ging er 1799 nach Freiberg und lernte auf der Reise

in Berlin Fied, Fr. Schlegel und Schleiermacher kennen. Als Frucht seiner Studien erschienen 1801 die Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde, in denen mit Verwertung der Werner'schen Geognosie und mit dichterisch freier Phantasie der Gedanke einer stufenförmig schaffenden Natur durchgeführt wird, die, mit anorganischen Prozessen und Produkten beginnend, in der freien menschlichen Persönlichkeit ihren Gipfel und ihr Ziel erreicht.

Durch sein religiöses Innenleben wesentlich bestimmt sind seine Novellen, darunter „Die Familie Walfeth und Leith“ und „Die vier Norweger“ (1828), die durch die Schilderung großer nordischer Naturgenereien und seine psychologische Beobachtung einst großen Beifall erregten, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts aber, als das Interesse an der norwegischen Literatur in Deutschland erwachte, nicht wiederfinden konnten. Dagegen darf Steffens' Autobiographie („Was ich erlebte“, 10 Bände, 1840–44) wegen der nach dem Leben entworfenen Schilderungen der Romantiker und anderer hervorragender Menschen noch heute als wertvolle Quellschrift betrachtet werden. In Halle und Breslau forderte Steffens durch flammende Reden zum Kampfe gegen den Welteroberer auf und machte ihn selbst als Freiwilliger mit. 1845 ist er in Berlin verstorben.

Schrieb Steffens nur für Gelehrte, so suchte Gotthilf Heinrich Schubert (geb. 1780 zu Hohenstein im sächsischen Erzgebirge, gest. 1860 als Geheimrat in München) in volkstümlicher Darstellung die Naturphilosophie Schellings in weiteren Kreisen zu verbreiten. Auch auf ihn hatten Schellings Vorlesungen in Jena einen die wissenschaftliche Richtung seines Lebens bestimmenden Einfluß ausgeübt und auch er wurde durch Werners Vorlesungen über Geognosie, für die die ganze Gelehrtenwelt schwärmte, in eine klare, tiefe Erkenntnis der Natur eingeführt. Eine Frucht davon waren seine Werke über Mineralogie; unter Werners und Schellings Einfluß steht eine Reihe Schriften, von denen die „Abhandlungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens“ (1805) unvollendet blieben und die Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften (1808) aus den öffentlichen Vorlesungen erwuchsen, die er in Dresden über tierischen Magnetismus, das Hellsehen, die Träume und ähnliche damals allgemein interessierende Gegenstände gehalten hatte.

Unter starker Hinwendung zum Mythismus entstanden seine „Symbolik des Traumes“ und sein Hauptwerk „Die Geschichte der Seele“ (1830). Außer vielen naturwissenschaftlichen Schriften veröffentlichte er auch Reisebeschreibungen, Jugendschriften, Biographien und schloß seine Tätigkeit mit einer Selbstbiographie (drei Bände 1854–1856).

Die romantische Zeitströmung brachte es mit sich, daß die neue philosophische Schule in Jena den Schwerpunkt in Kunst und Poesie verlegte. Daher das Übergewicht, das Schelling im Geistesleben der Kunst zuteilt. Sie ist ihm das Höchste, weil sie die Zueinsbildung von Natur und Geist ist und gleichsam das Allerheiligste öffnet, in dem in ewiger und ursprünglicher Vereinigung als volle einheitliche Flamme brennt, „was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln, ebenso im Denken, sich ewig fliehen muß.“ Die dichterische Tätigkeit ist nach Schelling eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen, jede Dichtung daher symbolisch; Natur und Kunstwelt unterscheiden sich nur dadurch, daß jene gleichsam unbewußte Poesie ist, diese aber mit Bewußtsein geschaffen wird. In der weiteren Entwicklung stellt Schelling die Forderung, daß, wie die Natur, so auch die Kunstwelt als ein großes Ganzes gefaßt werde und daß die Wissenschaft zur Poesie zurückkehren müsse, von der sie ausgegangen sei. Als „Mittelglied“ dazu empfiehlt er die Schöpfung einer neuen Mythologie, denn jede Lehre vom Überfinnlichen in der Religion könne nur poetische Wahrheit haben und nur als Mythologie wahr sein. Damit rückt er die antike Dichtung, die auf einer Mythologie beruht, in den Vordergrund, während er von den modernen Dichtern Calderon am höchsten stellt, da dessen Poesie wie sonst keine andere im Endlichen ein Unendliches andeute. So schlägt er den Weg ein, der ihn von Fichte und Spinoza zu dem Mystiker Jakob Böhme führt.

Gleichzeitig mit der „Weltseele“ Schellings veröffentlichte Novalis den Entwurf der „Lehrlinge zu Saïs“. Gewiß bestand zwischen beiden Romantikern eine gegenseitige Anregung, aber sie berechtigt keineswegs zur Annahme einer Ableitung der Naturphilosophie Schellings von Novalis' Ideenwelt. Eine streng herrnhutische Jugenderziehung, ein poesievolles Gemüt, die Schule Fichtes und ausgedehnte Bergmannsstudien bildeten in dem Jünglinge Novalis ein wunder-

liches Gemisch. Er überträgt die naturwissenschaftliche Terminologie auf die Betätigungen des Geisteslebens, nennt die Physik eine Lehre von der menschlichen Phantasie, verlangt einen Galvanismus des Geistes und, die vollkommene Identität der Gesetze der Natur und des Geistes behauptend, entwickelt er seine Lehre vom magischen Idealismus, dem zufolge die Natur sich überall dem Willen des Menschen fügen müsse. Durch Novalis kommt die Naturphilosophie auch in der Poesie zur Geltung. Er lüftet in den „Lehrlingen von Saïs“ den Schleier der Natur, um in die Geheimnisse des webenden Naturgeistes einzudringen, und findet als Nichteaner nur sich selbst. Die weiteste und reichste Ausführung erlangt diese Naturphantastik in dem Roman „Heinrich von Ofterdingen“, in dem selbst die Poesie des „Wilhelm Meister“ zugunsten der Mystik Jakob Böhmes zurücktreten mußte; denn das letzte Ziel der Goetheschen Dichtung, die Einfügung und Beschränkung der eigenlaunigen Herzensgelüste des Helden in die unüberspringbaren Lebensbedingungen, widerstrebte seiner träumerischen Glückseligkeit aus tiefster Seele. Nur das Leben der Phantasie gilt unserem Dichter als das echte und rechte Leben, weil für ihn das ganze Weltall Phantasie und Poesie ist; Phantasie und Poesie sind der Urgrund und das Ziel, der Anfang und das Ende. Die wirkliche Welt geht unter in der Welt des Gefühls, der Ahnungen, des Traumes; das Wunderbare, Geheimnisvolle fesselt ihn und nicht das eigentümliche Leben der Natur als solches, nicht die Ergebnisse der Naturforschung, sondern deren Spiegelung im Gemüte des Dichters, die Ahnung der Naturgeheimnisse, das Rätselhafte beschäftigt den Sänger der „Hymnen an die Nacht“. Es begreift sich, daß Novalis in dem Märchen die wahre Poesie erblickte und meinte, alles Poetische müsse märchenhaft sein.

Die Märchenwelt ist wirklich, die wirkliche Welt ist ein Märchen. „Wenn man in Märchen und Gedichten erkennt die ew'gen Weltgeschichten, dann steigt vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Wesen fort.“ Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist gefallen; Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf. Daher die Pflege der Märchendichtung bei den Romantikern, daher auch die Naturphantastik, die bei Tieck in einen phantastischen Schicksalspuk sich gestaltet und jene Naturgeister schuf, die als Elfen und Kobolde, Feen und Gnomen ihre Lieblinge unter den Menschen mit ihren Wundergaben beglücken oder aus ihrem Versteck heimtückisch und schadenfroh über ihre Opfer herfallen. Und weil für Novalis die Stimmung die Hauptsache in der Dichtung ist, so darf das Stimmungsvolle, die „mondbeglänzte Zaubernacht“, die Burgruine, in der die Blumen verchlaffen rauschen in prächtiger Sommernacht, die Sage, die sich efenartig um die Trümmer rankt, die frühe feierliche Stille flüsternder Waldeinsamkeit, der Schall der Gloden, die andächtig über das Tal hinüberklingen, und was sonst den Sinn gefangen hält, die Phantasie beschäftigt und die wundervolle Märchenwelt in aller Pracht aufsteigen läßt, in den Dichtungen nirgends fehlen.

Wie durch die Mystik ihrer Naturphilosophie, so wirkten Schelling und Novalis auch sonst auf die romantische Kunstlehre ein, die Fr. Schlegel in dem Gespräch über die Poesie entwickelte. Nach Schellings Lehre von der Einheit aller Kunstwerke begnügt sich Fr. Schlegel jetzt nicht mehr mit einer Geschichte der griechischen Dichtkunst, sondern verlangt, um das Weben und Leben der Phantasie bei allen Völkern zu belauschen, eine Geschichte der Kunst überhaupt. Die Übersetzungstätigkeit der beiden Schlegel und der Plan zu einer Geschichte der Weltliteratur kündigen sich an. Das Romantische wird nur mehr im Phantastischen und im Vorherrschenden des Gefühls erblickt und nicht mehr bei den Alten, sondern „bei den älteren Modernen“ gefunden, „Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und Märchen, aus welchem die Sache und der Name herstammey“. „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerke. Mit anderen Worten: Alle Schönheit ist Allegorie.“ Nachdem A. W. Schlegel schon früher in den Gemäldereden auf die Vorteile hingewiesen hatte, die die Mythologie den antiken Dichtern bot, empfiehlt jetzt auch Fr. Schlegel die Schöpfung einer neuen Mythologie. Begeistert führt er in der „Rede über die Mythologie“ aus, daß die alte Poesie nur darum so groß geworden, weil sie an der Mythologie herangewachsen sei, und daß das Schicksal unserer Poesie lediglich davon abhängt, ob es gelingen werde, auch für sie die lebendige Wurzel und Triebkraft einer maßgebenden Mythologie wiederzugewinnen. Freilich war mit diesem Wunsche nicht auch die Bürgschaft für die Erfüllung gegeben; zwar an Versuchen

künstlerischer Mythenbildung hat es nie gefehlt; aber immer wieder zeigte sich, daß die Mythologie nicht das Werk einzelner Dichter sein könne. Fr. Schlegel verweist auf die Durchgeistigung der alten griechischen Göttergestalten durch die Ideen Spinozas und Schellings und auf die Poesie Indiens, in der „das höchste Romantische“ zu suchen sei.

Doch die Anknüpfung an die mythische Poesie der Alten versagte und mehr und mehr enthüllte sich, daß das Mittelalter der phantastischen Gefühlseligkeit wohlverwandter sei als das Altertum. Man fand in den Volksjagen und Volksbüchern, was man suchte, einen bereits poetisierten Stoff, und neben der weltlichen Sage und Dichtung stand die tiefe Poesie der mittelalterlichen Glaubensvorstellungen, die großen Gestalten, die der Katholizismus in Kultur, Legende, Poesie, Musik und bildender Kunst geschaffen und entfaltet hatte. Warum sollte man sich nicht diese Welt aneignen, die, von der herrschenden Aufklärung verkannt und verhöhnt, im Grunde aber eine unerschöpfliche Quelle der sinnigsten und phantasievollen Anschauungen und Kunstformen war? Die Gemüter erschlossen sich den neuen Eindrücken um so williger, als gerade damals Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (geb. 1768 zu Breslau, gest. 1834 als Universitätsprofessor in Berlin) im Gegensatz zu der oberflächlichen Aufklärung und dem flachen Rationalismus auf die Verinnerlichung der Religion drang und eine religiöse Erneuerung anbahnte. Die herrnhutische Jugenderziehung und die Pflege hellenistischer, insbesondere platonischer Studien, denen er sich schon als Student in Halle mit großem Eifer hingab, wirkten entscheidend auf seine Geistesrichtung. Als Prediger an die Charité in Berlin berufen (1796), trat er zu den Romantikern und den schöngestimmten Töchtern in Beziehung, arbeitete an dem Athenäum mit und ließ darin anonym die Vertrauten Briefe über Lucinde erscheinen, um das „erste, würdige und tugendhafte Werk“ seines Freundes Fr. Schlegel zu verteidigen. Zu derselben Zeit begründete er seinen Ruhm mit den durch Kühnheit der Gedanken und Schönheit der Darstellung ausgezeichneten Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern und den ebenso berühmten, aber minder bedeutenden Monologen (1799).

Hier ist die Moral ohne Religion, dort die Religion ohne Moral, aber auch ohne Gott und Unsterblichkeit dargestellt; hier hat Schleiermacher die Moral der Individualität, wie er sie bei Fr. Schlegel kennen gelernt und in Verhältnisse zu seiner Geliebten, Leonore Grunow, der Gattin eines Berliner Predigers, anwenden wollte, geltend gemacht und seinen „Werther“ geschrieben, dort hat er ein Kirchenideal dargestellt, in dem sich herrnhutische Mystik und romantische Exklusivität zum phantastischen Idealismus verbinden. „Reden“ und „Monologe“ wollen die von Kant gegründete und von Fichte fortgeführte Transzendentalphilosophie ergänzen. Die Religion ist nach Schleiermacher nicht ein bestimmtes Glaubenssystem, auch nicht Moral, keine Vorschrift, schon gar nicht Metaphysik, sondern vielmehr das gesteigerte Empfindungsleben, das Gefühl des Zusammenhanges des einzelnen mit dem Ewigen und Unendlichen, die Summe und der Zubegriff aller höheren Gefühle, die „Anschauung des Unendlichen im Gemüt“, ein in Gott Stillesein, wobei aus dem Göttlichen der Welt die erhabensten Gefühle in den Menschen überströmen und sein Handeln durchdringen. Wir wissen, wie diese Lehre auf den Protestantismus eingewirkt, aber auch die katholische Theologie beschäftigt hat.

Mit Fr. Schlegel verband sich Schleiermacher auch, um eine Übersetzung der Werke Platos zu veranstalten, mußte aber, da Schlegel zurücktrat, das Werk allein ausführen. Seine zahlreichen philosophischen Schriften und Abhandlungen über die meisten Gebiete der Philosophie, über Ästhetik, Ethik, Dialektik und Politik bekunden seine über alle Gebiete der Philosophie und Theologie sich erstreckenden Kenntnisse und



Friedr. Wilh. Joseph von Schelling.
Nach dem Gemälde von G. Stieler;
gestochen von A. Schultheiß.

seine Selbständigkeit und Originalität der Bearbeitung. An der Seite Fichtes forderte auch er zum Freiheitskampfe auf und wie jener lehrte auch Schleiermacher, daß der einzelne nur als Glied eines Ganzen zur vollen Durchbildung seiner Persönlichkeit gelangen könne und daß aller Wert des Menschen in der Kraft und Reinheit des Willens liege, mit dem er sich freiwillig dem großen Ganzen hingebte.

Schleiermacher faßte die Religion als die in jedem Menschen schlummernde Poesie, und „Wer Religion hat, wird Poesie reden“, lautet auch eine der Ideen Fr. Schlegels im „Athenäum“. Es fehlte nicht an den mannigfachsten Versuchen, mit dem Traum produktiver Religionsgestaltung Ernst zu machen und auf die Wandlung und Läuterung des Katholizismus zurückzuwirken. Novalis' geistliche Lieder, A. W. Schlegels geistliche Sonette und Nachbildungen alter Legenden, und vor allem Tiecks „Genoveva“ und „Ottavian“ sind poetische Zeugnisse dieser mittelalterlich katholisierenden Sinnesweise. Doch war dieser neue poetische Katholizismus zunächst nichts anderes als die Sehnsucht nach fester bindender Kunstüberlieferung, die Freude an tiefer und vollendeter Schönheit oder, wie A. W. Schlegel in seinem Alter an eine Dame schreibt, rein künstlerische Vorliebe (*prédilection d'artiste*). Erst allmählich gelangten einzelne Romantiker von dem ästhetischen Christentum zur positiven religiösen Überzeugung. Gleichwohl genügte die ästhetische Freude am Katholizismus, um die Romantik als katholische Reaktion zu bezeichnen. In Wirklichkeit ist weder die Romantik katholisch, noch der Katholizismus romantisch. Dieser geht weit in das Altertum zurück, in die Zeit, wo die klassische Bildung noch unter dem lebendigen Einflusse eines Vergil und Horaz stand, er hat das goldene Haus Neros gesehen, den Fall Roms, die Stürme der Völkerwanderung überdauert; soweit reicht der Begriff „Romantisch“ nicht zurück. In der Romantik an sich konnte der Katholizismus überhaupt nicht gedeihen, denn dieser gründet sich auf den symbolmäßigen Glauben, verlangt ein ihm entsprechendes Leben und wurzelt nicht in einem allen willkürlichen Veränderungen ausgesetzten Boden, sondern in der ewig sich gleichen, unveränderlichen Wahrheit.

Die Begeisterung für den naturnotwendigen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben hatte zunächst den Blick der Romantiker auf das frommgläubige Mittelalter gelenkt. Anderes trug dazu bei. Die französische Revolution mit ihren furchtbaren Greueln hatte offen gezeigt, wohin die Religion der Vernunft führe; die schlimme Lage Deutschlands zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts weckte, da Pantheismus, Rationalismus und alle die anderen philosophischen Systeme versagten, auch in den Kreisen der Gebildeten das Gefühl der Abhängigkeit von dem lebendigen Gott.

Im Mittelalter sah die Romantik das Ziel ihrer Sehnsucht erreicht: dort fanden sie den Bund der Kunst mit der Religion, eine volkstümliche Kirche, ein Staatswesen, das im Christentum wurzelte, die Frau im Madonnenbilde zur Verehrung erhoben. „Es waren schöne Zeiten,“ sagt Novalis in dem Aufsatze „Die Christenheit oder Europa“, „wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen Weltteil bewohnte; ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die Provinzen dieses geistlichen Reiches.“ Nur der Katholizismus bedeutet ihm das volle, ungetrübte Christentum. Denn „angewandtes, lebendig gewordenes Christentum war der alte katholische Glaube. Seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mitteilbarkeit, seine Freude an Armut, Gehorsam und Treue machen ihn als echte Religion unverkennbar und enthalten die Grundzüge seiner Verfassung.“

Trotz aller Hinneigung zum Katholizismus haben doch nur wenige der Romantiker, wie Fr. Schlegel und der viel geschmähte Zacharias Werner, den Weg zu, ihm gefunden; die meisten sind über ein verschwommenes Christentum nicht hinausgekommen, und auch im Mittelalter suchte ihre Phantastik mehr den Wunder- und Aberglauben, das freie Wanderleben der Minnesänger, der fahrenden Scholasten, die bunte Pracht der Hofhaltungen als die tief religiöse Überzeugung. Leider konnte damals die katholische Kirche, schwachend unter dem Joche des Josefinitismus und ihrer Freiheit durch die Staatsgewalt beraubt, nicht mit der ihr sonst innewohnenden Kraft in den Erneuerungsprozeß eingreifen, der nach der französischen Revolution sich vollzog. Viele glaubten das wahre Christentum in Chateaubriands *Génie du Christianisme* (1802) zu finden, der darin zu beweisen suchte, daß das Christentum schön, liebenswürdig und poetisch sei, und durch den glänzenden Stil und die hinreißende Beredsamkeit die großen historischen

und dogmatischen Schwächen seiner Apologie zu verdecken wußte. Andere dachten an eine Vereinigung aller christlichen Konfessionen zu einem mystischen Katholizismus, der unter Ausschaltung aller rein katholischen Lehren und Gebräuche ein Allerweltschristentum abgeben sollte, und nur tiefere katholische Geister folgten jener Mystik, die in Sailer und anderen ihre Vertreter fand. Die Verwirrung der Geister wurde vermehrt durch des Jeneiser Professors Georg Wilhelm Friedrich Hegels Lehre vom „absoluten“ Idealismus, einer Verschmelzung von Fichtes „subjektivem“ und Schellings „objektivem“ Idealismus.

Die französische Revolution, in ihren Anfängen von deutschen Dichtern mit Freude begrüßt, hatte zwar mit manchen Übeln, an denen Deutschland krankte, aufgeräumt, aber sie hatte auch großes Elend über die deutschen Gauen gebracht. Dieses mehrte sich, als der Sohn der Revolution, der gewaltige Korse, Deutschland zu knechten begann und dessen Söhne sich selbst die Ketten schmiedeten. Doch gerade in dieser größten Not erwachte die Liebe zum Vaterlande und es waren Romantiker, die, wie Fichte, Görres, Zahn, Arndt, Schleiermacher, Steffens, durch begeisternde Reden die Jugend zum Kampfe gegen den fränkischen Despoten aufforderten oder die Leier mit dem Schwerte vertauschten, um mit ihrem Herzblute ihre Treue zur angestammten Sprache und Sitte zu bezeugen. Der Kosmopolitismus, dem die größten Geister bisher huldigten, schwand, das bislang nur in phantastischen Träumen sich wiegende Nationalgefühl gewann eine greifbare Gestalt, die Erinnerung an die Großtaten der Ahnen belebte den Mut und das Vertrauen. Man flüchtete sich nicht mehr in die urgermanische Zeit, von der nur die Sage meldet, sondern in das Mittelalter, in die große Vergangenheit, in der Deutschland an der Spitze der Nationen stand und mit seinem Ruhme die Welt erfüllte. Man versenkte sich in die ehemalige Herrlichkeit des Deutschen Reiches, um aus ihr Trost und Stärkung für die traurige Gegenwart zu gewinnen. Mit dieser Hinwendung zu den großen Fragen der Zeit trat die Romantik, die bisher nur von einem extremen Subjektivismus geleitet wurde, mit dem wirklichen Leben in Fühlung und wurde objektiv.

Mächtige und fruchtbringende Anregungen sind von dieser mittelalterlichen Richtung der Romantiker ausgegangen. Besonders die Wissenschaft ist ihr zum Danke verpflichtet.

Schon seit 1798 beschäftigte sich A. W. Schlegel mit der altdeutschen Literatur. Durch ihn wurde Tieck diesen Studien zugeführt, dessen Ausgabe der Minnelieder (1803) von der größten Tragweite wurde. Dilettantisch, aber für die ersten Bedürfnisse hinreichend, gab Friedrich Heinrich von der Hagen das Nibelungenlied und die „Deutschen Gedichte des Mittelalters“ heraus. Zeune und August übersetzte das Nibelungenlied (1814), Gräter, Doegen traten mit ähnlichen Bemühungen auf, Achim von Arnim und Brentano folgten mit „Des Knaben Wunderhorn“, Görres mit den deutschen Volksbüchern. Aber erst durch die Brüder Grimm wurde die Wissenschaft der Germanistik geschaffen. Die beiden Brüder, geboren in Hanau, blieben ihr Leben lang durch treue Liebe und Gemeinschaft der Arbeit verbunden. Von der Rechtswissenschaft wandten sie sich der Erforschung des Heimatlichen und Volkstümlichen zu. Beide starben als Mitglieder der Akademie der Wissenschaften in Berlin. Schon 1806 faßten sie den Plan zur Sammlung der Kinder- und Hausmärchen, und erst jetzt gewann die Sagen- und Mythenforschung lebendige Triebkraft. Als gemeinsames Werk Jakobs (1785—1863) und Wilhelms (1786—1859) Grimm erschienen 1816 die Deutschen Sagen und 1854 der erste Band von ihrem Deutschen Wörterbuch. Dazwischen veröffentlichte Jakob Grimm seine Deutsche Grammatik, ein für die historische Sprachforschung grundlegendes Werk, 1828 die Deutschen Rechtsaltertexte, 1835 die Deutsche Mythologie, 1840 die Geschichte der deutschen Sprache, während der poetischer veranlagte jüngere Bruder viele altdeutsche Gedichte veröffentlichte und 1829 seine Sammlung der Zeugnisse für die deutsche Heldensage erscheinen ließ. (Abb. S. 1009.) Jetzt schuf Wilhelm von Humboldt die Grundzüge seines Systems der Sprachphilosophie, das sich auf der umfassenden Einzelforschung aller Sprachen der alten und neuen Welt aufbauen sollte. Die Brüder Schlegel

erschlossen die indische Literatur und durch Franz Bopps Vergleichung des Konjugationssystems des Sanskrits mit dem der jüngeren Sprachen wurde der feste Boden für die vergleichende Sprachforschung geschaffen.

Nachdem A. W. Schlegel die Übersetzungskunst zur Vollendung gebracht hatte, wurde Herders und Goethes Plan durch die Romantiker verwirklicht: die deutsche Literatur erhob sich zur Weltliteratur. Die romanischen Dichter, Dante vor allem, „der große Prophet des Katholizismus“, Calderon, der „energische und doch so überaus ätherische Meister des reinsten und potenziertesten Stiles des Romantisch-Theatralischen“, Cervantes, Camoens, Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso werden ganz oder zum Teile übersetzt, die englischen Dichter, insbesondere Shakespeare, gelangen zu gebührenden Ehren und auch die orientalische Poesie wird den Deutschen erschlossen. Der Gießener Friedrich Diez begründet mit seiner „Grammatik der romanischen Sprachen“ (1836) die neuere Philologie. Mit der Fülle von neuen Stoffen kam auch eine Fülle von neuen Formen, und es war A. W. Schlegel, der mit der Forderung der Reinheit der Form Rückert und Platen die Wege bahnte. Erst als die beiden Schlegel die Kritik und Charakteristik zur Wissenschaft erhoben und damit den ästhetischen Geschmack ausgebildet hatten, war die Literaturgeschichte möglich.

Um von anderen Zweigen der Wissenschaft zu reden, sei hingewiesen auf die Verdienste, die sich die Romantiker durch die Erforschung des Mittelalters um die Kulturgeschichte erworben haben, ferner auf den Einfluß, den sie auf die Geschichtsforschung, die Staatswissenschaft und auf die Naturwissenschaften ausübten. Adam Müller wurde der Begründer der romantischen Staatslehre. 1816 gab Karl von Haller seine „Restauration der Staatswissenschaft“ heraus und 1832 wurde die 1808 begonnene, im unmittelbaren Zusammenhang mit der Germanistik stehende „Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte“ des späteren preussischen Ministers Karl Friedrich von Eichhorn vollendet. Liebe zur Vorzeit verband Historiker aus Nord- und Süddeutschland, und während Kottek noch im verspäteten Tone der Aufklärung seine Weltgeschichte mit republikanischen Lehren erfüllte, suchten protestantische Forscher, wie Voigt, Raumer („Geschichte der Hohenstaufen“), Hurter, den großen Gedanken und Männern des Mittelalters gerecht zu werden. Auf Anregung des Freiherrn von Stein begann 1826 unter Leitung von Georg Heinrich Pertz die Sammlung deutscher Geschichtsquellen in den Monumenta Germaniae historica. Schon 1824 eröffnete der berühmte deutsche Historiker Leopold Ranke mit der „Geschichte der romanischen und germanischen Völker im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert“ die Reihe seiner Werke und noch ein Jahr vor seinem Tode (1886) sprach er von dem Einflusse, den die Romantik und die Boissereésche Sammlung altdeutscher Gemälde auf seine Jugend ausgeübt haben.

Jetzt erst drang die Wissenschaft zu der durch Herder schon angeregten Erkenntnis von dem innigen Zusammenhange aller Äußerungen des Volkslebens vor und lernte dieses als ein großes einheitliches Ganzes begreifen. Von diesem Standpunkte aus behandelte F. A. Wolf in Halle (1795) zuerst die Ilias und Odyssee, A. W. Schlegel, von der Hagen und Karl Lachmann das Nibelungenlied als Erzeugnisse des epischen Volksesanges einer ganzen langen Periode, nicht eines einzigen Dichtergeistes. Ganz ähnlich erklärte Eichhorn das deutsche, Savigny das römische Recht als entstanden aus dem Geiste ihres Volkes, und Berthold Niebuhr faßt in seiner römischen Geschichte (1811—1832) den römischen Staat als das Produkt römischen Volkstums auf. Nach Niebuhrs Vorbild hat der Wismarer Friedrich Christoph Dahmann (1785—1860) seine „Geschichte Dänemarks“ geschrieben. Von der Romantik nahmen die Bestrebungen für Volkskunde, die heute als „Folklore“ in allen Ländern gepflegt wird, ihren Ausgang.

Unter dem Einflusse der Romantik und Herders steht des Quedlinburgers Karl Ritter für die wissenschaftliche Geographie grundlegendes Werk „Erdkunde im Verhältnis zur Natur und Geschichte des Menschen“ (1817—1856) und unter denselben Einflüssen schrieb Alexander

von Humboldt (1769—1859) das „Werk seines Lebens“, das ihm schon 1796 als die „Idee“ der Weltphysik vorschwebte, den Kosmos, dessen beide ersten Bände aber erst 1845 bis 1847 erschienen, als die Naturwissenschaft bereits neue Bahnen eingeschlagen hatte.

Und die Kunst? Auch sie erfuhr die Einwirkung der Romantik. Daß die neuere christliche Malerei ihr Kind ist, wissen wir schon, und auch die Beziehungen der Romantik zur Musik wurden schon gestreift. Die romantische Musik hat die Elemente ihrer bevorzugten Formen, des Liedes und der Oper, man könnte auch sagen die Formelemente, die mit einem dichterischen



Wilh. Grimm

Jak. Grimm

L. Grimm nach der Natur del., auf Stein gezeichnet von Hansstaengl.

Grundgedanken im Bereiche menschlicher Stimmentwicklung verknüpft werden können, im einzelnen wie im ganzen nicht wenig gefördert. Kolorismus der Töne war es, was man vor allem ausbildete, so wie in der Dichtung der Kolorismus der Sprache gepflegt wurde. Und indem man die Charakterisierungskunst in Tönen förderte, die Rhythmik stärker belebte und das Ganze neuen malerischen und poetischen Absichten dienstbar machte, nahm die Wandlung und Fortbildung Dimensionen an, die weit über das Lied und die Oper auch auf die absolute Musik umbildend wirkten, und als letzter der großen Musiker der Romantik erscheint ein auch in der Instrumentalmusik höchst schöpferischer Meister, der in seiner Behandlung der Formenwelt freilich schon in die weitere Entwicklung überleitet: Robert Schumann.

Das Lied war keineswegs ein Erzeugnis der Romantik, denn schon mit Sturm und Drang hatte es seine Schwingen gehoben, aber erst durch die Romantik wurde die neue Form gänzlich entbunden. Denn jetzt erst verschwindet die Arienmusik, das gedrungene Kunstartige, Vornehme, jetzt vor allem erst werden die Lieder populär und dringen in die weitesten Schichten. Neben dem neuen Gesange erwacht auch die alte

Viederlust der Nation. Wenige Jahre nach dem Erscheinen von „Des Knaben Wunderhorn“ gründet Zelter in Berlin die erste Liedertafel und ein Jahr später folgte auf Kögels Anregung in Zürich der erste Männergesangsverein. Eifrig griff man nach der Sammlung deutscher Volkslieder, die Zelter veranstaltete, und sang dessen eigene Kompositionen, von denen einige („Ich hatt' einen Kameraden“, „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“, „Morgenrot, Morgenrot“, „Es zogen drei Bursche“ u. a.) noch heute wie am ersten Tage leben. Und über den Fluten des Volksliedes ertönte auch der edlere Flügelschlag des romantischen Kunstliedes. Franz Schubert (1797—1828), ein Sänger, wie ihn die romantische Phantasie fahrender Schüler kaum besser hätte erfinden können, eröffnet den Reigen; seine Vertonungen („Erlkönig“, „Der Fischer“, „Am Brunnen vor dem Tore“, „Seideröslin“) atmen Erdgeruch aus, gleich dem gefunden Boden der Pflugfurche und vor dem musikalischen Liede hatte Zelter, seit 1792 Hofkapellmeister in Stuttgart, die großen Anfangswerke der literarischen Bewegung, Bürgers „Lenore“ und andere, in Musik gesetzt; aber der eigentliche Balladenkönig wurde der Sachse Karl Loewe (1796—1869) mit dem „Erlkönig“, „Heinrich der Vogler“ und anderen. Doch nicht in der Ballade, sondern im eigentlichen Liede, das zum Ausdruck der Stimmungen geeigneter war, hat sich die romantische Musik fortentwickelt. Karl Maria von Weber (geb. 1786 in Eutin, gest. 1826 in London) Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) („Wer hat dich, du schöner Wald“) und Robert Schumann, (1810—1856), der vornehmlich charakteristische Vertreter des romantischen Kunstliedes („Dichterliebe“), waren es, die in der Geschichte des Liedes Epoche machten. Der Zuhörerkreis aller dieser Meister war die Nation, die seit 1815 erwacht war, und unzählige Trabanten und Halbtalente vermittelten die neue Liedkunst den Massen. Man muß sich das vor Augen halten, will man den Aufschwung der Oper in und seit der Romantik verstehen. Zwar hatte das Lied schon vor ihr durch Gluck und Mozart auf die Oper Einfluß genommen, aber erst Weber wurde mit seinem Hauptwerke „Der Freischütz“ (1821) der Schöpfer der romantischen, nunmehr zugleich völlig deutschen Oper. Nur die mangelhafte textliche Gestaltung verschuldete es, daß weder die als Reformoper gedachte und bedeutend höher stehende „Cunrante“ (1823) noch der „Oberon“ den Jubel auslöste wie der „Freischütz“.

Auch in der Baukunst sehen wir die Einwirkung der Romantik. Zudem sie den Sinn auf das Historische, Vaterländische hinlenkte, lag es nahe, den antiken Stil durch den mittelalterlichen der Gotik zu ersetzen.

Zwar hatte schon früher Goethe begeisterte Worte über den Straßburger und Schloffer über den Kölner Dom gesprochen, aber dieser Enthusiasmus ging in den Jahren der klassischen Dichtung verloren und erst seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts erwachte er aufs neue. Damals entwarf der jugendliche Schinkel seine großartigen gotischen Bauphantasien und seit 1807 forderte der praktischere Sulzice Boissierée, begeistert durch Fr. Schlegels Vorlesungen in Paris und Köln, den Ausbau des Kölner Domes. Doch erst im Verlauf der Freiheitskriege wurde die Bewegung recht gesteigert und gefördert. Gewaltig trat jetzt Görres, seit 1814 für den Kölner Dombau als ein nationales und katholisches Werk ein, während man in protestantischen Kreisen den Sieg in der Völkerschlacht durch einen deutschen Dom auf dem Leipziger Boden zu vereinen dachte. Doch hatten die protestantischen Bestrebungen so wenig Erfolg, wie der großartige Plan Schinkels, einen gotischen Dom auf dem Leipziger Platz in Berlin als Dankesmonument der wiedererlangten Freiheit zu errichten. An die Wiederherstellung und Vollendung des Kölner Domes knüpfte aber der Hauptsache nach die Ausbildung einer Schule praktischer Gotik an. Durch seine Untersuchungen über die gotischen und romantischen Bauten des Mittelalters (1831) wurde der Stettiner Franz Kugler der Begründer des systematischen Studiums der mittelalterlichen Kunstgeschichte, das durch Karl Schnaafes „Niederländische Briefe“ (1834) neue Anregung erhielt.

Mannigfaltig, wie wir gesehen haben, waren die Anregungen der Romantik, noch immer genießen wir von ihren Früchten und dauernd werden wir uns ihrer Nachwirkung zu erfreuen haben. Das hohe Ziel, das sie sich gesetzt hatte, alles, Poesie, Wissenschaft und Natur zu umfassen, hat sie freilich nicht erreicht; auch nicht in der Dichtung. Denn als es an die Verwirklichung der Pläne ging, versagte die Kraft. Unbestritten bleibt zwar den älteren Romantikern das Verdienst, durch ihre theoretisierenden Schritten den ästhetischen Geschmack und den Sinn für echte Poesie in weiten Kreisen geweckt, die Alleinherrschaft der Antike gebrochen und eine gerechtere Würdigung der christlichen Dichtung angebahnt zu haben; aber poetische Werke von dauerndem Werte haben die Romantiker fast nur auf dem Gebiete der Lyrik geschaffen. Auch die jüngere, mehr produktive als kritische und dem Volkstümlichen sich zuwendende Generation der Romantiker betrachtete die schrankenlose Hingabe an die Empfindung und Phantasie als das Wesen der Poesie und mischte daher in die Dichtwerke neben wirklichen Schönheiten viel Willkürliches und Abgeschmacktes. Das Drama und der Roman sind sozusagen unvollendet geblieben und machen den Eindruck von Blumen, die, aus fruchtbarstem Keime entsprossen, im Wachstum stecken bleiben, um vor der Blüte elend zugrunde zu gehen. Zunächst mystische Grundempfindung, kam die Romantik von dieser Wurzel her überhaupt nur durch ihren Universalismus zur Pflege so anschaulicher und greifbarer Formen der Dichtung, wie Drama und

Phantasmagorien aus der transzendenten Welt des Ichs, keinerlei Versuch klarer Charakteristik, dafür aber blühen auf diesen Gründen Allegorie, Symbolismus und Mystik. In vielen dieser Romane fehlt der innere kausale Zusammenhang der Ereignisse und so zerflattert der Aufbau; keine Spur davon, daß er geschlossen einem bestimmten Ende zudränge; was Wunder, wenn nur wenige dieser Romane vollendet wurden. Aber diese Form konnte nur eine stärkere Betonung der Begebenheiten hinausführen und diese stellte sich am leichtesten im historischen Romane ein, der denn auch bald nach den Freiheitskriegen neben dem Zeitromane auftritt und an seinen Formen vielleicht am anschaulichsten den Abklärungsprozeß verfolgen läßt, der von den mystischen Anfängen der Romantik zu ihrem historisch-realistischen Abschluße hinführt. Erst Walter Scott, der selbst unter dem Einflusse der deutschen Romantik stand, hat die Deutschen das einfache und ruhige Erzählen gelehrt und unter der Einwirkung seiner Romane blühten Hauffs „Lichtenstein“ und verwandte Werke empor.

Ihre erste allgemeine Höhe erreichte die Romantik in der kleinen Erzählung und da ist es nur wieder bezeichnend, daß die Novelle obstieg. Denn die Novelle, die mit der Erzählung die Absicht teilt, die Kenntnis „neuer, seltsamer und wunderlicher Begebenheiten“ zu vermitteln, dient doch zugleich irgend einer Absicht und liebt deshalb eine gewisse, gelegentlich recht behaglich verweilende Stimmung oder doch durchgebildeten Kolorismus der Darstellung. Darauf aber lief, vor aller historisch-realistischen Fortentwicklung, die eigentliche Neigung der Romantik hinaus. So wurde denn, nachdem sich schon Goethe in meisterhaften Darstellungen novellistischer Art versucht und, von der Märchenerzählung ausgehend, Arnim und Fouqué einfache und schmucklose Novellen gedichtet hatten, Tieck mit seinen „Gemälden“ (1821) zum Vater der deutschen Novelle. Er schilderte schärfer, baute kunstvoller auf, gestaltete die Erzählung dramatischer, ohne freilich den realistischen Ton der Folgezeit zu treffen. Seine Gestalten sind vielmehr noch alle feinstochig, nur den höheren Ständen angehörig, das Ganze zart und grazios, voll von Reflexionen und sonstiger romantischer Zutat. Erst Eichendorff und Hauff haben in ihren novellistischen Erzählungen einen kräftigeren Ton angeklungen und den Inhalt erweitert.

Den Abschluß der Romantik, ihre Auflösung, bedeutet die Lyrik Heines mit ihrem alle Inhalte zerfetzenden Radikalismus, dem fast nur eine raffinierte Pflege der Form ausnahmslos heilig war. Beruhte die Dichtung der deutschen Romantik nicht am wenigsten auf der Flucht aus der Gegenwart in eine Anschauung fremder Zeiten und Räume, die der Phantasie und dem Gemüte freien Lauf gab, so ließ Heine eine häßliche Wirklichkeit in diese schönen Träume des Herzens hineingreifen und schuf dadurch Unbehagen, Blasiertheit und bestenfalls den Drang nach Neuem. Die Reflexion, die romantische Ironie und der romantische Weltjchmerz wird bei ihm zum Frivolen und so konnte er sich und der Romantik, wie er noch glauben mochte sie zu vertreten, die Grabinschrift setzen: „Am Kreuzgang wird begraben, wer selber sich brachte um; dort wächst eine blaue Blume, die Armesünderblum.“ Im Grunde beendete Heine die deutsche Romantik dadurch, daß er, wie in es Frankreich geschah, die Form in ihr überwiegen läßt und sie dadurch auf eine bloß literarische Bewegung einschränkt, was sie ursprünglich durchaus nicht gewesen war. Es war die eigenartige Stellung Heines in der Geschichte deutscher Dichtung, auf den Verfall des unerhörten Formenreichtums namentlich der romantischen Lyrik zu treffen und aus ihm in persönlicher Umbildung aufzuraffen, was sich effektiv, pikant und in strengstem Feilen scheinbar läßlich gestalten ließ.

2. Die Dichter der Romantik.

a) Die Frühromantiker.

Als Söhne des Bremer Beiträgers Johann Adolf Schlegel und als Neffen des Dramatikers Johann Elias Schlegel schienen die Brüder Wilhelm und Friedrich durch Familienüberlieferung zur Führerschaft in der romantischen Bewegung gleichsam vorherbestimmt.

August Wilhelm von Schlegel wurde am 5. September 1767 zu Hannover geboren und bezog, nachdem er das Lyzeum seiner Vaterstadt absolviert hatte, die Universität Göttingen (1791), wo er zuerst Theologie, dann unter Heynes Leitung Philologie studierte. Mehr aber als an diesen schloß er sich an Bürger, der ihn mit Selbstgefühl seinen lieben Sohn in Apoll nannte, seine Gedichte in den „Göttinger Musenalmanach“ aufnahm und an seiner Jugendfrische selbst wieder auflebte. Und wie durch diesen in die neuere Dichtung, ward Schlegel durch Bouterwek in die Dichter der südlichen Länder eingeführt und in deren Studium durch die Schätze der Universitätsbibliothek gefördert. Im Wettstreite mit Bürger begann Schlegel Petrarcas Sonette und Shakespeares und, dadurch angeregt, auch Dante zu übersetzen. Damit nahm er die Be-