

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 11

Buchbesprechung: Bücher

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BÜCHER

FRIEDRICH SCHLEGELS SPRACHTHEORIE

Eine der wichtigsten Unternehmungen in der gegenwärtigen Germanistik ist die kritische Herausgabe der Werke Friedrich Schlegels, des romantischen Ideenspenders und Anregers. Daß dieser Bemühung um die Integrität der Texte jene andere nicht minder wichtige nebenherläuft, durch welche Schlegels Anschauungen historisch und literarisch fixiert und erkannt werden, nämlich die eigentlich literarhistorische Bemühung um Schlegels geistesgeschichtlichen Stellenwert in der romantischen Bewegung, ist nicht nur natürlich, sondern erfordert. Nüsses Arbeit: «Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels» setzt hier nicht nur gewissermaßen einen Anfang, sondern auch gleich einen Maßstab¹.

Entgegen landläufiger Ansicht enthalten Friedrich Schlegels Dresdener Vorlesungen nicht Schlegels Sprachphilosophie. Mit dieser Einsicht begründet Nüsse seinen beim Gesamtwerk einsetzenden Versuch über Schlegels «Sprachtheorie». Nüsse stellt sich folgende Aufgabe: «Die Aussagen, die nicht eine bestimmte Erscheinung der Sprache betreffen, sondern ihr Wesen und ihre Bedeutung im menschlichen Dasein, sollen gesammelt und interpretiert werden» (12). Der werkinterne Zusammenhang der die Sprache betreffenden Aussagen Schlegels steht also im Vordergrund. Das bedingt ein Zusammengehen historischer und systematischer Gesichtspunkte, was Nüsse dadurch zuwege bringt, daß er in seiner Arbeit das Systematische weitgehend biographisch aufzuschlüsseln versteht. — Als ein Glück ist es zu werten, daß der im Herbst 1955 in der Görres-Gesellschaft aufgefundene Schlegelsche Nachlaß von Nüsse noch im Manuskript eingesehen werden konnte. Insofern stellt diese Arbeit ein Novum dar: zum ersten Mal sind hier unter weitergreifenden, Schlegels ganzes Wirken einbeziehenden Gesichtspunkten die Akten über Friedrich Schlegel neu geöffnet worden.

Am Anfang der Reflexion über die Sprache des Menschen steht zumeist der Gedanke an die tierische «Sprache». Sie stellt in gewissem Sinn die *Grundlage der Sprache* dar. Der Gedanke über die tierische Sprache ist ambivalent: er erfaßt einerseits den Abstand zwischen tierischen Lauten und menschlichem Sprechen als absolute Differenz, artikuliert diese Differenz andererseits als paradoxe Analogie (Schlegel: «Sprache als Gipfel der Tierheit»). Mit diesem Analogiedenken beginnt auch Schlegel sein Philosophieren über die Sprache, insofern als er den gerichteten tierischen Art-Laut als Grundlage seines Denkens über die Sprache nimmt.

Diese Schlegelsche Analogie ist aber keineswegs differenzblind. Der Gerichtetheit des tierischen Verlautens steht die «unbestimmte Bestimmbarkeit» des menschlichen Sprechens gegenüber. Nüsse bringt diesen Gedanken bestechend in Zusammenhang mit Gehlens «biologisch» ansetzender Sprachbetrachtung, in welcher der Mensch als fiktives Tier betrachtet wird. Ein sonst immer nur behaupteter progressiver Zug in Schlegels Denken wird so historisch durchschaubar.

Der Sinn, der die Sinnlichkeit der verlautenden Sprache wahrnimmt, ist das Gehör. Dieser scheinbar im Materiellen verbleibenden Erkenntnis Schlegels wohnt ein Geistiges inne, da Sinnliches wahrnehmen simultan das Geistige darin finden heißt. Damit rückt der «materielle» Schall an sich unter das Schibboleth der menschlichen Freiheit, weshalb sich Schlegel konsequenterweise einen Taubstummen nicht mehr als einen eigentlichen Menschen vorstellen kann, da bei ihm das Gehör — Symbol der inneren Zusammengehörigkeit von Geistigem und Sinnlichem — fehlt.

Schlegels entscheidende Aussagen über *das Wesen der Sprache* finden sich in seinen Kölner Vorlesungen und sind im Konnex mit seinen philosophischen Grundanschauungen zu verstehen. Am Schlüsselbegriff

«Schein» gelingt es Nüsse, ganz überraschend Schlegels Anschauung über das Wesen der Sprache zu erläutern. Unter «Schein» versteht Schlegel idealistisch die Art und Weise, wie dem Ich etwas vorkommt, oder einfach: den Gegenstand, das Ding in seiner essentiellen Zuhandenheit fürs Subjekt. Aber für Schlegel gibt es leeren Schein nicht als idealistische Entleerung der Dingwelt. Schein ist ihm immer identisch mit «Bedeutung»; Bedeutung ist sinnhabender Schein. Selbst Naturerscheinungen sind für ihn daher Worte, sinnhabender Schein, der als Erscheinung auf ein Erscheinendes zurückweist. Erkenntnis kommt also nicht dadurch zustande, daß sich ein Ich fichtisch ein Nicht-Ich gegenüberstellt, indem es dieses durch absolute Subjektivität relativiert, sondern dadurch, daß zwischen Ich und Nicht-Ich durch Mitteilung des Ichs ein Sinnzusammenhang gestiftet wird. Objektivität beruht für Schlegel auf Intersubjektivität. So wird für ihn die Sprache — als Medium der Intersubjektivität — Ansatzpunkt seiner Kritik an Fichte und Kant. Von der Sprache her, deren Wesen die Möglichkeit und Wirklichkeit der Intersubjektivität selbst ist, verurteilt Schlegel den absoluten Idealismus im Sinn eines kritischen Realismus, der einzig fähig ist, die Sprache spekulativ zu bewältigen. Sprache ist weder ganz dem Subjekt noch ganz der Dingwelt zuzuweisen; für Schlegel «widersteht (Sprache) in der Mitte» (29).

Es ist für Schlegel naheliegend, daß so alles Erscheinende zum «Du des Gegenstandes» oder zum «Wort des Gegenstandes» werden kann. Das Verhältnis zwischen Ich und Gegenstand charakterisiert Nüsse als «Vereinbarung des Ich mit dem ‚Du des Gegenstandes‘» (31). Das Dialogische wird so (in eindrucklicher Vorwegnahme von Ebners und Bubers Einsichten) als Grundsituation des Menschen statuiert.

Im dialogischen Verhältnis aber wird für den Menschen die Freiheit virulent, denn die Sprache «vermittelt für das Ich die Freiheit vom Ding» (32). In der Feststellung, daß der Mensch in der Sprache vom Ding «entlastet» wird, werden wiederum Parallelen zu Gehlens Sprachauffassung frei. Nüsse definiert die Sprache nach Schlegels Konzeption fol-

gendermaßen: «Die Sprache ist eine durch ‚Gemeinschaft‘ (das heißt Intersubjektivität) *systematisch* gewordene Anweisung, Bilder nicht nach der Ordnung ihres Zufallens, sondern gemäß der willentlichen Ordnung einer Subjektivität... hervorzubringen» (34). Damit wird die Erkenntnis von Schlegels subtiler Mittelstellung anschaulich: Schlegel glaubt weder idealistisch an sich selbst noch dogmatisch an die Dinge, sondern an ein Drittes: «Nicht an die Dinge dürfen und sollen wir glauben, wohl aber an die Signatur der Dinge, an die Offenbarung des Bildnisses, an das Wort» (Zit. 36).

Die durch Humboldt und vor allem Schleiermacher aufgeworfene Problematik der *Pluralität der Sprachen* ist bei Schlegel implizit, nicht explizit behandelt. Nüsse kommt auf Schlegels Wirkung auf die zeitgenössische Linguistik zu sprechen, die von seinem Werk: «Über die Sprache und Weisheit der Indier» ausgegangen ist. Nicht daß Schlegel darin die *Fundamente* einer neuen Wissenschaft gelegt hätte; vielmehr hat er einen *Plan* zu einer neuen Wissenschaft konzipiert. Vier Anregungen sicherten — nach Nüsse — Schlegels Werk die große Wirkung. Einmal propagierte er damit in Deutschland erstmals das Sanskrit-Studium und begründete von einer philosophischen «Weltanschauungskritik» her eine «vergleichende Grammatik» und erschloß damit sowohl philosophisch wie philologisch noch unbekanntes Neuland. Die Programmierung einer vergleichenden Grammatik, die Einführung des (von Humboldt erstmals entworfenen) Organismus-Begriffes in die Sprachtheorie und der daraus resultierende Klassifikationsversuch der Sprachen (der bis heute in modifizierter Form weiterwirkt) sind Schlegels weitere Verdienste um die moderne Sprachwissenschaft.

Hinsichtlich der Frage nach dem *Ursprung der Sprache* steht Schlegel in einem Zwiespalt zwischen historischen und metaphysischen Gesichtspunkten. Die Ursprungsfrage ist für ihn keine einsinnige. Nüsse faltet die der Romantik von der Aufklärung her überkommene Frage in formaler Analyse in dreifacher Weise aus; entsprechend der Mehrdeutigkeit der Ursprungsfrage bei Schlegel fragt er 1.

nach dem Woraus des Entspringens, 2. nach dem Wie des Entspringens und 3. nach dem Entsprungenen selbst, nach der Ursprache.

Über das Wie des Entspringens der menschlichen Sprache trägt Schlegel eine «intuitionistische Theorie» vor, die sich völlig mit Humboldts Auffassung deckt, wonach die Sprache «nicht anders als auf einmal entstehen kann, oder um es genauer auszudrücken, sie muß in jedem Augenblick ihres Daseins dasjenige besitzen, was sie zu einem Ganzen macht» (Zit. 55).

Die Sprachtheorien vor Schlegel vertreten drei mögliche Antworten auf die Frage nach dem Woraus des Entspringens der Sprache: Ursprung aus dem Tier (Condillac), Ursprung aus dem Menschen (Herder), Ursprung aus Gott (Hamann). Die Polemik über göttlichen oder menschlichen Ursprung der Sprache fand in Schlegels Werk seltsamerweise keinen Niederschlag. Schlegel zieht einen anthropologisch-metaphysischen Ursprung nicht in Betracht, er stellt nur die theologische Ursprungsfrage. Vor der Frage nach der Ursprache scheint Schlegel zunächst zu resignieren. Doch finden sich im Nachlaß Stellen, die nahelegen, daß Schlegel wenigstens in typisierender Weise eine denkbare Ursprache angenommen hat.

Die Thematik von *Laut und Buchstaben* (*Schrift*) gibt Nüsse Anlaß zu einer eindringlichen Klärung von Schlegels Verhältnis zur Schrift. Der Buchstabe ist ihm «als einziges echtes Vehikel der Mitteilung sehr ehrwürdig» (Zit. 68). Zunächst steht «Buchstabe» als Pars-pro-toto-Wendung einfachhin für Schrift. Darüber hinaus impliziert «Buchstabe» auch einen Gegensatz zu gesprochener Rede. Für Schlegel gehört die Entstehung der Schrift in die Anfänge der Sprache überhaupt. Allerdings nur die Lautzeichenschrift; die «sinnbildernde», ideographische Schrift, in der ein Bild für ein Wort eingesetzt wird, ist für ihn eine Angelegenheit der mechanischen Sprache. Bilderschrift kann nur einzelnes nachahmen, die Buchstabenschrift hat es mit dem Allgemeinen zu tun und vermag es auch darzustellen. Das besagt eine höhere Nähe zu Geistigem.

Eine terminologische Klärung dessen, was für Schlegel eigentlich «Buchstabe» ge-

nauer bedeutet, bietet Nüsse Gelegenheit für eine grundsätzliche Richtigstellung. «Buchstabe» läßt sich weder mit «Laut» noch mit «Schriftzeichen» gleichsetzen, sondern er meint ein Mittleres, welches das Gegensatzpaar (wie es in der Phonetik erscheint) in eins faßt. Nüsse rückt es in die Nähe dessen, was man heute als «Phonem» (=funktionaler Lautwert) bezeichnet.

Die Doppelung von Laut und Buchstaben setzt sich fort auf höherer Stufe in einer Polarität zwischen *Gespräch und Buchstabe*. Schrift steht in Gegensatz zum Gespräch: Schrift versteht sich monologisch in sich selbst, Gespräch ist dialogisch auf zwei oder mehrere Sprechende bezogen.

Die von Böhme übernommene Polarität: *Geist und Buchstabe* gibt Nüsse Anlaß, das schon angeschlagene Thema nun auf höchster Stufe abzuwandeln. «Buchstabe ist fixierter Geist» (Zit. 89). In diesem Satz Schlegels ist ein ganzer Prozeß mitenthalten: «Der Geist entfremdet sich von sich selbst, wenn er sich mit der Sprache einläßt» (90). Der Buchstabe ist also einerseits für Schlegel ein einschränkendes Prinzip, da er den Geist immer nur «unvollendet» faßt. Andererseits aber ist der Buchstabe positiv Vermittler des endlichen und unendlichen Geistes. Er ist Signatur und Bewahrer des Ewigen, ja er besitzt mystische Qualitäten: «Der Buchstabe ist der wahre Zauberstab» (Zit. 91).

In einem letzten Kapitel schließlich wendet sich Nüsse dem Gegensatz zwischen *Philosophie und Philologie* zu. Schlegel war sehr an einer «Philosophie der Philologie» gelegen. Gleichzeitig betont er unermüdlich, wie sehr gerade das Geschäft des Philologen von dessen *Neigung* abhängig ist (das «philein» im Wort «Philologie» als dessen Bestimmendes!).

Der Gegenstand der Philologie ist historisch bedingtes Wissen, im Gegensatz zur Philosophie, deren Gegenstand das unbedingte Wissen ist. Darin unterscheiden sich die beiden Disziplinen. Hingegen stimmen sie darin überein, daß in beiden ein je eigenes Wechselspiel zwischen Geist und Buchstabe statthat. Der Philolog soll daher, da sein Forschen auf den geistbeinhaltenden Buchstaben gerichtet ist, auch philosophieren,

will er nicht im historisch Disparaten sich verlieren: «Alle Philologie ist notwendig philosophisch, sie mag wollen oder nicht; sie mag wissen oder nicht» (Zit. 103). Dem Philosophen ist andererseits die Nebenaufgabe des Philologierens gestellt, soll ihn nicht das unbedingte Wissen verzehren.

Es ist schwierig, Nüsses Leistung adäquat zu würdigen. Wir beziehen uns auf die unser *Résumé* einleitende Behauptung, daß Nüsse mit seiner Arbeit nicht nur einen Anfang, sondern auch gleich einen Maßstab gesetzt habe. Zunächst scheint uns, daß Nüsse in dieser Arbeit — vom Methodischen her betrachtet — jene schon viel geforderte Vermittlung von Interpretation, werkinterner Analyse und geistesgeschichtlicher Durchsicht in ausgezeichnete Weise bewältigt hat, eine Forderung, die zumeist im Vorfeld eines Postulats der hermeneutischen Vernunft ein bloß hypothetisches Dasein fristen mußte. Indem Nüsse sich einerseits der Paraphrasierung enthält und konsequent am Leitfaden lückenlos und vollständig für Schlegels Sprachtheorie beigebrachter Originalzitate das Thema ausfaltet, versagt er sich andererseits nicht, in prägnanten historischen Hinweisen und Exkursen zum Beispiel den ganzen Wandel der Sprachideen von Humboldt zu Herder oder Schlegels gedankliche Analogien zu den Sprachauffassungen eines Schleiermacher oder eines Schelling nachzuzeichnen. Gerade für die Grundlagenforschung der modernen Stilkritik dürften diese Exkurse von höchstem Belang sein. Damit ist aber noch nicht alles gesagt. Nüs-

ses historisches Interesse zieht die Probleme der gegenwärtigen Sprachphilosophie in die Betrachtung mit ein. Wie sehr die Sprachtheorien eines Arnold Gehlen, Karl Bühler, eines de Saussure oder Trubetzkoy gerade für Schlegels ins noch Unerforschte vorprellende Sprachgedanken virulent werden können, haben wir — wenigstens für Gehlen — angemerkt. Nüsses bahnbrechende Leistung für spätere Forschung dürfte gerade in dieser luziden Vermittlung verschiedenster Gesichtspunkte und Sichtweisen zu sehen sein. Womit seiner Arbeit allerdings in keiner Weise ein Synkretismus angekreidet werden soll, der in einer historischen Arbeit durchaus fehl am Platz wäre. Hingegen ist darauf hinzuweisen, daß Nüsse mit seiner Arbeit den Beweis erbracht hat, daß intensivste historische Bemühung sich nicht mit der Tautologie reiner Werkimmanenz zufrieden zu geben hat, sondern in wirklicher Übersicht über die geisteswissenschaftlichen Fakten deren zukünftige, historisch ja erst wirksame Tendenzen mitberücksichtigen muß. Vom Methodologischen her ist Nüsses Arbeit daher ein Maßstab. Und man muß hinzufügen: auch von der Diktion her, deren sich Nüsse bedient. Seine Untersuchung über Friedrich Schlegels Sprachtheorie ist in einem makellosen Deutsch geschrieben, das für einmal der dunklen Stellen schlechterdings entbehrt.

Alois Haas

¹Heinrich Nüsse: Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1962.

DIE FRAGEN DER ROMANTIK

Es gilt, sieben Bücher zu besprechen, die sich alle zumindest zum Teil mit der literarischen Romantik beschäftigen, die sämtliche in den letzten Jahren erschienen sind oder neu aufgelegt wurden und die sich doch im Stil und in der Methode, in der Thematik und Problematik in einer Weise unterscheiden, die weit

über den normalen Spielraum literarhistorischer Unterschiedlichkeit hinausgeht.

Die Ursache dieser Differenzen ist leicht zu erklären. Schon im Bereich der Germanistik umschließt der Begriff «Romantik» viele Vorstellungen. Der Bogen spannt sich von Schlegels Athenäumsfragmenten bis zu

Eichendorffs Gedichten. In der europäischen Literaturgeschichte rechnet man Chateaubriand, den Denker der französischen Restauration, ebenso zur Romantik wie Adam Mickiewicz, den Verkünder französischer Freiheitssehnsucht. Der Motivgeschichtler findet in der Romantik den Drang zu künstlichen Paradiesen ausgeprägt, zu jenen byzantinischen Phantasien, die der Rausch und das Opium schaffen. Die gleiche Romantik wurde berühmt durch die Popularisierung der Rousseauschen Naturschwärmerei.

Dazu kommt, daß unser Verhältnis zu der Romantik nicht mehr so einfach und ungetrübt ist, wie es in vergangenen Jahrzehnten der Fall gewesen sein mag. Die naive Lust an Waldeinsamkeit und Hörnerklang ist untergegangen. Die Sehnsucht nach der alten, von Kronenwächtern gehüteten Stauferkrone wurde suspekt. Um so interessanter wirkt auf uns heute die Struktur von Tiecks Märchen (ich erinnere in diesem Zusammenhang nur an die ausgezeichnete Interpretation des *Blonden Eckbert* durch Ernst Bloch). Tiecks Dramenstil spricht die Zeitgenossen Jonescos und Audibertis an. Achim von Arnims labyrinthische Romane verlangen nach einer neuen Erklärung.

*

Ist es ein Zufall, daß in dem germanistisch so attraktiven Sammelband *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart* die Zeit der Klassik und Romantik eigentlich zu kurz kommt¹? Ich glaube kaum.

Das Buch faßt eine Reihe von Vorträgen zusammen, die dreizehn deutsche Hochschulgermanisten und ihr französischer Gastgeber Claude David im deutschen Haus der Pariser Cité Internationale hielten. Es ist verständlich, daß hier besonders jene Epochen, die bisher oft genug im Schatten der Goethezeit standen, in ihrer Eigenart betont wurden.

Die Kunst des Barocks am Anfang, die Kunst der Moderne am Ende der Reihe dargestellt, bilden besonders geschlossene Blöcke. Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert behandelt das Drama des Barocks von

einem geistesgeschichtlichen Standpunkt aus, zeigt die Bedeutung, die schon im Werke Lohensteins die Vernunft hat. Richard Alewyn formuliert die Spannungen des barocken Romans, beschreibt elegant das Gegenspiel von *Römischer Octavia* und *Simplicius Simplissimus*. Friedrich Beißner führt in die Werkstatt der Germanistik ein; man erfährt, was Barocklyrik ist und wie man sie verstehen kann.

Auch die Moderne ist nach der Dreiheit der Gattungen aufgeteilt: Wilhelm Emrich dringt bis zur jüngsten Romankunst vor und findet in Uwe Johnson einen Romancier nach seinem Sinn, während Benno von Wiese den Bogen des Dramas von Hofmannsthal ausgehen und nach einer Betrachtung von Hauptmann, Georg Kaiser und Brecht zu jenem zurückkehren läßt. Karl Ludwig Schneider beschränkt sich auf den Expressionismus, hier sogar auf die Lyrik des «Neuen Clubs», dies zum Vorteil einer Interpretation, die auf typische Einzelzüge und Bildelemente (etwa die Mondmetaphern) eingehen kann.

Die Geschlossenheit dieser Gruppen wirkt sich aus: auf Heinrich Otto Burgers Aufsatz über das Widerspiel von Barock, Aufklärung und Neubarock, der diesen Zeitabschnitt aus der Spannung zur kommenden Klassik löst. (Und auf die große Bedeutung der Philosophie, zum Beispiel des Thomasius, hinweist).

Die Zeit der Klassik und Romantik wird nur durch zwei Vorträge dargestellt: sie bildet keinen Schwerpunkt, wiewohl Wolf Dietrich Raschs Untersuchung über Goethes klassische Erzählkunst zu interessanten Detailkenntnissen führt. Hans Steffens Aufsatz, der die Märchendichtung der Aufklärung mit jener der Romantik vergleicht, bleibt ein etwas summarischer Überblick, der zudem weit eher Wielands Prinz Biribinker als Brentanos Müller Radlauf gerecht wird.

Eine größere Rolle spielt die Romantik in den Reden von Friedrich Sengle und Paul Böckmann, die meines Erachtens die interessantesten Partien des Buches bilden. In beiden Fällen geht es um eine Entwicklung, die von der Romantik weggeführt. Sengle behandelt die Literatur der Biedermeierzeit, die

littérature engagée, die nach dem Ende der «Kunstperiode» (Heine) einsetzt. Er gewinnt ästhetische Kategorien, die Heinrich Heine und — im gleichen Satz — Jeremias Gotthelf gerecht werden.

Paul Böckmann untersucht die deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts; er weist gewissermaßen eine Entlyrisierung des Gedichts nach. Der Strukturwandel führt vom Stimmungsgedicht der klassisch-romantischen Zeit zur «sich erschließenden Sprachfigur» Gottfried Kellers und C. F. Meyers.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf Klaus Zieglers Untersuchung des Dramas des 19. Jahrhunderts, eine etwas apologetische Behandlung des poetischen Realismus durch Wolfgang Preisendanz und Claude Davids einleuchtende Darlegungen von Stefan Georges Verhältnis zum Jugendstil hingewiesen.

Es wäre zweifellos falsch, aus dieser Anordnung eine zentrifugale Tendenz der heutigen Germanistik herauszulesen: Benno von Wiese hätte mindestens ebensogut über Schiller sprechen können. Dennoch wird besonders bei Sengle der Versuch deutlich, die nichtklassische Zeit mit nichtklassischen Kriterien zu messen. Ich glaube, daß eine solche Behandlung nicht allein gegenüber Heine und Gotthelf anzuwenden ist, sondern daß auch die Romantik aus dem Schatten des Terminus «Goethezeit» erlöst zu werden verdient.

*

Erfüllt Marianne Thalmann diese Forderung? Diese Frage ist nach der Lektüre ihres Buches *Romantik und Manierismus* zu bejahen². — Schon der Titel deutet den Zusammenhang an, in den Frau Thalmann die großen Fragen der Romantik stellt: es geht um den gesamteuropäischen Rahmen des Manierismus, der im Sinne von Ernst Robert Curtius als ein dauerndes Gegenspiel zur Klassik verstanden wird.

Der Gegensatz zur Aufklärung und ihrer Vernunft, der unklassische, ja anticlassische Zug im Leben und Werk der Romantiker postulieren geradezu die Untersuchung, inwieweit Elemente des Manierismus im Schaffen dieser Zeit anzutreffen sind. Die

Ausbeute von Frau Thalmann ist reich. E.T.A. Hoffmanns «Traummonstrositäten» erinnern an Arcimboldos heterogene Geschöpfe. Von den Musikern des 16. und 17. Jahrhunderts, den Musiciens maudits, spannt sich der Bogen hin zu Joseph Berglinger, diesem gedichteten Idealmusiker Wackenroders. Die Ästhetik von Giordano Bruno entwickelte eine «aggressive Genielehre», die Friedrich Schlegels Ansichten nicht ferne steht. Die Gegenspieler des klassischen Apoll sind hier wie dort, im Manierismus und in der Romantik, Dionysos, der Gott des Rausches, und Daidalos, der Schöpfer des Labyrinths.

Die Verwandtschaften der Ideen und Topoi sind einleuchtend; stilistische Ähnlichkeiten (Vorliebe für das Groteske, die Tragikomödie) unterstreichen die Parallelen. Frau Thalmann wäre freilich nicht die gewissenhafte Literarhistorikerin, die sie gerade auch in ihrer impressionistischen Darstellungsweise ist, wenn sie nicht die Verwandtschaft durch Abhängigkeiten stützen würde. Manche vulgärmanieristischen Motive, die sich in der Trivilliteratur erhalten hatten, wurden von der Romantik wieder in die große Kunst aufgenommen.

Daß es sich bei alledem nicht um Einzelzüge handelt, beweist die Autorin durch eine hervorragende Interpretation von Tiecks Genoveva-Drama, die ihre Thesen stimmig deckt.

Der Bogen wird freilich auch in die Zukunft geschlagen. Die Romantik erscheint als Anbeginn und Vorwegnahme der modernen Literatur. Wieder ist die Romantik «Kunstperiode», doch eine, die den L'art-pour-l'art-Standpunkt schafft. Der Weg führt zu Mallarmé, zu Gottfried Benn.

Die Konstante des Manierismus bildet sich im Artistischen aus, in der Lyrik Benns wie in der Dramatik Ludwig Tiecks. Zugegeben!, doch die Verallgemeinerung ist nicht richtig: in der Moderne wie in der Romantik.

Die Romantik hatte wohl ein Stück Manierismus, der sich in verwandter Weise in der Moderne ausprägt. Aber dies Stück ist keineswegs die ganze Romantik.

Ich möchte als Beispiel Marianne Thalmanns Interpretation der Romantik als er-

ster Großstadtdichtung herausgreifen; sie schreibt: «...der Stoff ist bürgerlich, aber über ihm blinkt das Neonlicht der Städte auf.» — Gewiß waren viele romantische Dichter, Tieck wie Hoffmann, dem städtischen Lebensgefühl verbunden. Aber das Berlin, in dem sie lebten, umschloß nicht nur den Alexanderplatz, der später einer Großstadtdichtung den Titel gab; es umschloß auch die Sperlingsgasse, deren Chronist Wilhelm Raabe meilenweit von der Großstadt entfernt ist. Unbildlich gesprochen: die Romantik ist ambivalent. Sie führt zur Dichtung der Großstadt der Moderne, sie bringt die schöpferische Einbildungskraft hervor. Sie ist aber gleichzeitig die Ahnin der kleinbürgerlichen antimodernistischen Ideologie. Die kleinbürgerliche Tendenz zur Idylle und Lebensflucht gehört nicht minder zur Wirkungsgeschichte der Romantik.

*

Marianne Thalmann hat zur Erläuterung des romantischen Denkens den Satz von Martin Heidegger zitiert: «Das Denken beginnt erst dann, wenn wir erfahren haben, daß die seit Jahrhunderten verherrlichte Vernunft die hartnäckigste Widersacherin des Denkens ist.» Georg Lukács hätte diesen Heidegger-Satz im gleichen Zusammenhang zitieren können; freilich zu anderem Zweck. Denn gerade die Nachbarschaft zu einem solchen Wort macht ihm die deutsche Romantik suspekt. Dies geht aus seiner *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* sehr klar hervor³.

Lukács' Standpunkt ist von philosophischen Prämissen bestimmt, von dem Postulat nach einer realitätsbezogenen Kunst, die einer liberal-marxistischen Kritik der Ideologie standhält. Im hellen Licht erscheint bei ihm die deutsche Aufklärung, deren Einheit (auch die Einheit von Gefühl und Verstand) festgestellt wird, deren Grenzen durch die Misere der Verhältnisse, der deutschen Kleinstaaterei, des mangelnden Rahmens für den neuen Bürgersinn usw., bestimmt sind. Lukács vermag wie wenige Lessing zu interpretieren. Er zeigt wichtige, zu wenig beachtete Züge im Werk der Klassiker, im Werther so-

wohl wie im Wilhelm Meister; selbst die Diskussion um die poetischen Gattungen, die Goethe mit Schiller führte, wird von ihm als eine Auseinandersetzung um die Aufarbeitung der Wirklichkeit verstanden. Das Bild Hölderlins erscheint auf dem Hintergrund jener Französischen Revolution, an der sich für Lukács die Geister scheiden.

Nach dem Untergang der «Kunstperiode» sind es Citoyen-Gestalten wie der Publizist Börne, die seine Vernunftlinie fortsetzen. Er erklärt die Notwendigkeit der ästhetischen Kategorien, durch die sich Heines Lyrik deuten läßt. Lukács spürt den Zwiespalt, aber auch die Bedeutung Hebbels und Richard Wagners, den Abstand zwischen ihrem neuzeitlichen Gehalt und den «mystifizierend alten Formtraditionen». Er versucht, die Weltflucht, die für ihn Mörikes Dichtung bedeutet, zu motivieren (es sei nur am Rande bemerkt, daß er durchaus die Formvollendung der Lyrik anerkennt). Fontanes Bild erscheint; wir verdanken Lukács einen interpretatorisch vollendeten Hinweis auf dessen zu Unrecht wenig beachtete Erzählung «Schach von Wuthenow». Bei der Behandlung des imperialistischen Zeitalters setzt Lukács scharfe Akzente: gegen einen ideellen Aspekt der Lyrik Rilkes und Georges, gegen die «machtgeschützte Innerlichkeit», wie Thomas Mann dies Phänomen nannte.

Ich habe versucht, die große Linie von Lukács' Literaturbetrachtung grob nachzuzeichnen. Daß Lukács gegen einen extremen Naturalismus sich ebenso wendet wie gegen die groteske Darstellungsweise des Expressionismus, entspricht seiner Dichtungstheorie. Seine Sympathie gehört dem großen realistischen Roman, gehört Balzac und Tolstoi — für sie gibt es im deutschen Bereich keine Parallelen. Sie gehört aber nicht minder Goethe und der deutschen Klassik. Und Lukács' Liebe neigt zur Einseitigkeit, sie wird zur Vorliebe.

So liegt der Schatten Goethes schwer auf der deutschen Romantik. Ich möchte als Beispiel auf die Beurteilung eines nicht romantischen deutschen Dichters der Goethezeit hinweisen: Jean Paul. Thematisch und gedanklich müßte er einem Marxisten sehr entgegenkommen, soziales Mitleid und utopi-

scher Entwurf zeichnen sein Werk aus. Doch Lukács hat ihn rasch abgetan: Goethes und Schillers «aristokratisch-ästhetische Haltung» erscheinen «sachlich radikaler, energischer und zukunftssträchtiger als Jean Pauls volkstümlicher Humor».

Die Romantik ist für Lukács vollends ein «Zwitterwesen» (Heine). Ihre ideologischen Hintergründe sind zudem äußerst fragwürdig. Feudale Überreste werden in eine bürgerlich-reaktionäre Ordnung hineingenommen. Die Sehnsucht zur Nacht ist die Negation der sonnenähnlichen Vernunft. Was im Sturm und Drang noch möglich war, scheinbarer Irrationalismus, der nur die Grenzen einer engen, festgefahrenen Ideologie zu neuer Ratio hin sprengte, ist jetzt unmöglich. Auch die artistischen Effekte retten das Bild nicht: sieht Lukács in der gefühlsbetonten Romantik das Abrutschen ins Spießbürgertum, das es gab, schon als Wesen der Sache selbst an, so erkennt er in Friedrich Schlegels Theorien lediglich die raffinierte Unverbindlichkeit bloßer «Kunst»-Ausübung. Soweit Lukács Positives gelten läßt — er begrüßt eine «echte volksliedhafte Wiederaufnahme der dichterischen Bestrebungen des jungen Goethe» —, wird die Begründung außerhalb der romantischen Theorie gesucht. Es handelt sich um einen allgemeinen Zeitgeist, der auch den nichtromantischen Hebel bestimmte.

Die Romantiker haben sich — besonders in den Freiheitskriegen — gegen die Französische Revolution gestellt, sie haben sich — so zum Beispiel Novalis in seiner Wilhelm-Meister-Kritik — gegen Goethe gestellt. In beiden Momenten wurde ein Stück Fragwürdigkeit evident. Und wenn wir auch keineswegs gewillt sind, das Romantikbild von Lukács zu übernehmen, so werden durch seine Einwände doch genau jene Punkte sichtbar, die das Abrutschen der Romantik in kleinbürgerlichen Nationalismus einerseits, in irrealer Spintisierung andererseits ermöglichten.

Georg Lukács' Studie gehört zu jenen wenigen Büchern, deren Bedeutung durch die offensichtlichen Schwächen nicht vermindert wird. Er weist auf die Verantwortung des Schriftstellers für seine Ideen vor der Gesell-

schaft hin; er kennt die Notwendigkeit der Realitätsbezogenheit der Dichtung. Darüber hinaus wird sein Werk von einer philosophischen Klarheit bestimmt, die wenige Literaturhistoriker auszeichnet.

*

Es geht Lukács um die große Linie, die mitunter den Rahmen der Literaturwissenschaft sprengt. Das gleiche läßt sich von Ferdinand Lion sagen. Seine Arbeit *Romantik als deutsches Schicksal* ist freilich nicht ohne Hinweis auf das Entstehungsjahr zu verstehen⁴. Lion schrieb das Buch 1946, gleich nach dem Zusammenbruch des Naziregimes, in einer Zeit, als man darum rang, das jüngst Geschehene wenigstens notdürftig zu deuten. Die Frage nach dem Wesen des «Deutschtums» stellte sich neu angesichts der Spontaneität der deutschen Geschichte, die im Jahre 1933 die Nation aus ihrem abendländischen Zusammenhang riß. Man fragte bei Goethe und Novalis an in Unkenntnis darüber, daß hier die Antwort nicht möglich war, nicht möglich ist. — Es ist Ferdinand Lion hoch anzurechnen, daß er die gestrigen Mittel, mit denen er auf eine heutige Frage eine Antwort suchte, vollkommen beherrscht. Seine Interpretation der romantischen Phänomene, der Naturliebe wie der sehnsüchtigen Schwärmerie, der Bewußtseinsvervielfachung wie der Sehnsucht zur Nacht, ist so mustergültig, wie auch seine Reduktion der historischen Mächte des 19. Jahrhunderts auf gewisse menschliche Grundformen einleuchtend erscheint.

Seine Romantik ist ambivalent — wie das deutsche Schicksal, dessen Entwurf sich in der Romantik kundtut. Einmal wird die Romantik zur Gefahr, zur widervernünftigen Barbarei. Hier verbindet sie sich mit dem Preußentum, mit dessen karger Nüchternheit. Und was für Lion in einer Gestalt wie der Heinrich von Kleists vorweggenommen ist, wird später im zweiten Kaiserreich zur Wirklichkeit: Gewalttätigkeit. Mit dem Zusammenbruch 1918 werden neue Mächte bedeutsam: das Widerspiel zwischen Kultur und Zivilisation setzt ein. Die Zusammenarbeit einer dumpfen Masse mit einer nega-

tiven Elite, katilinarischen Outsidern, führt zum Nazireich und zur endgültigen Katastrophe. Das, wonach die Nacht der Romantik verlangte, war nur trügerisch geglückt: eine kurze, falsche Scheinhelle war über das Volk gekommen, der bald eine tiefe Nacht, die Nacht der Not und Verzweiflung folgte. Hier, in diesem Moment fordert Lion eine andere Vermählung der Nacht mit dem Licht: die Verbindung, die Goethe darstellte: der romantische Faust schreitet zur Hochzeit mit Helena — «so schön, so formvollendet, so ruhig selbstsicher wie noch nie».

Lions Linien sind klar, doch die Geschichte der letzten 150 Jahre ist es nicht. In ihr läßt sich nicht Thema gegen Thema setzen. Das Leben ist keine Violinsonate. Und sowohl das zweite Kaiserreich wie in noch weitaus stärkerem Maße das Naziregime bedeuten eine Zerstörung der ideellen Kontinuität. Die Barbarei, die über alles Maß hinausgeht, brach in die Geschichte ein — und es ist letztlich ein nutzloses Unternehmen, alte Vorstellungen in der Weise, wie es Lion tut, als geschichtsprägend zu interpretieren.

*

René Welleks Aufsätze, die unter dem Titel *Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik* erschienen sind, führen in literarhistorische Bereiche zurück⁵. Sie machen gleichzeitig die Vorteile eines Forschungsstils deutlich, der von den kleinen Bausteinen ausgeht und die großen Linien nur zögernd zieht. Die Komparatistik Welleks basiert auf einer Kleinarbeit, die dennoch oder gerade wegen ihrer minutiösen Sachlichkeit zu enorm einleuchtenden Erkenntnissen führt. In diesem Bändchen vergleicht Wellek Themen und Motive der deutschen und englischen Romantik. Er geht den sehr spärlichen persönlichen Beziehungen nach, vergleicht das Verhältnis zur Französischen Revolution, zur Musik. Es gibt Verwandtschaften und Unterschiede. Die Engländer kennen jene typischen künstlerisch-artistischen Momente nicht, die Ausformungen der romantischen Ironie darstellen. Die Vorliebe für das Mittelalter setzt bei ihnen viel später, erst mit Carlyle und Ruskin, ein.

Aus diesen und noch manchen anderen kleinen Momenten formt sich ein Bild der Übereinstimmungen und der Diskrepanz, das so deutlich vor unseren Augen steht wie die Gestalt Carlyles nach der Lektüre der Aufsätze über sein Verhältnis zur deutschen Romantik und zur Geschichtsphilosophie. Ein Nebenumstand, etwa Carlyles Beurteilung der Konversion des Zacharias Werner, zeigt uns das Wesen seines unerschütterlichen Puritanertums.

Mit stoffbedingten Einschränkungen läßt sich das gleiche Urteil über die abschließenden Studien Welleks abgeben, die das Verhältnis Emersons und des amerikanischen Transzendentalismus zur deutschen Philosophie behandeln: nur die exakte Kenntnis macht es möglich, geistesgeschichtliche Zusammenhänge zu interpretieren.

*

Detailkenntnisse zeichnen in geradezu einschüchterndem Maß das Buch von Mario Praz *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* aus⁶. Doch frappiert nicht allein der philologische Fleiß, den der italienische Anglist und hervorragende Kenner der französischen Literatur auf sein Thema verwandte. Zuerst schockiert die Darstellung einer anderen Romantik, die sich weitab von der mondbeglänzten Zaubernacht abspielt. Es ist die Romantik der schwarzen Messen, der verfluchten und fluchenswerten Schönheiten, der fleischlichen Phantasien und pervertierten Wunschträume. Die Romantik als Heimstatt der erotischen Manierismen.

Die Linie beginnt bei der «Schönheit der Medusa», die es Shelley angetan hat, die bei Baudelaire ihre schaurigen Effekte erreicht. Sie führt zu den erotischen Dämonisierungen der beiden Geschlechter. Zuerst wird der Mann zum bleichen Vampir, zum Luzifer, hinter dessen Bild Miltons Dichtung fühlbar erscheint. Er ist der Schöne, Verführerische, der die arme Unschuld bedroht und ins Verderben führt. Die Faszination des Gezeichneten ist in den Helden Byrons und Chateaubriands spürbar.

Das späte Gegenstück, la belle dame sans merci, hat viele Namen: Cleopatra, Helena, Herodias, Maria Stuart (auf deutsch wäre es

die Loreley). Der Engländer Swinburne wird zum Dichter dieser unbarmherzigen, entmenschten Schönheit, Sehnsuchtsgebilde eines krankhaften Unterwerfungstriebes. Dahinter steht das Urbild aller schwarzen Romantiker: Marquis de Sade; kein großer Dichter, kein großer Philosoph, doch ein Anreger sondergleichen. Bessere Geister nehmen seine Motive auf. Praz läßt in dem Reigen die besten Namen mittanzten: Flaubert, Baudelaire, Lautréamont, später in den Zeiten der *Décadence* folgen als Nachklang d'Annunzio und Oscar Wilde, der Dichter der «Salome».

Mario Praz schuf eine motivgeschichtliche Monographie in großem Ausmaß: er leitet die Exotismen und die byzantinischen Ausschweifungen, die sich der müde Spätling vorstellt, schlüssig von der Romantik ab. Der Weg führt nicht in die Klause des Eremiten, sondern nach Sodom und Gomorha. Und er hat in vielem recht. Freilich bleibt die Frage: wozu dies alles, welchen Sinn hat diese maßlos gesteigerte Sinnlichkeit? Praz bietet ein paar Ansätze zu einer Deutung, doch seine Erklärungen bleiben im Herkömmlichen stecken. Doch ohne eine neue Deutung des Gesamtkomplexes bleibt die große Masse der Hinweise ein Zettelkasten der persönlichen und literarischen Abartigkeiten der Dichter des 19. Jahrhunderts.

*

Wie viel bedeutender nimmt sich ein Motiv der schwarzen Romantik aus, wenn es in eine Interpretation eingebaut ist! Sie findet sich in dem Aufsatz «Tannhäuser und die künstlichen Paradiese»; Hans Mayer befaßt sich hier mit der Oper Richard Wagners, erklärt die geistigen Grundlagen des paradisiartificial, das Venusberg heißt. Er fragt nach der musikalischen Substanz, die hier die beiden Romantiken besitzen und entdeckt die Superiorität der schwarzen über die innige Romantik, der Venus über Wolfram. Die Musik steht wider die Handlung. Nach der Lektüre eines solchen Artikels möchte man Praz noch einmal lesen, um das ein wenig zu erkennen, dessen Symptome Praz aufzählt.

Nun mag freilich der Vergleich mit Hans Mayer auch einem bessern Literaturwissen-

schaftler nicht gerade gut bekommen. Denn wo findet sich anders eine solche Vereinigung von bewußter Literaturtheorie mit äußerstem interpretatorischem Feingefühl, von Schärfe des kritischen Verstandes mit einer Sprache, die einleuchtende Bilder in formal bestechenden Sätzen wiedergibt? Wo gibt es eine solche Überfülle von Kenntnissen, die den fachlichen Rahmen sprengen zum Vorteil des Fachgebiets? Hans Mayers jüngstes Buch, die Essaysammlung *Zur deutschen Klassik und Romantik*, machen diese Vorzüge evident⁷.

Das Buch beginnt mit dem Faust, doch nicht mit Goethe. Die geistesgeschichtliche Position des Doctor Faustus in der Renaissance wird dargestellt; die Tabus sind behandelt. In der Aufklärung, vor Goethe, belastete der Volksbuchcharakter, später das Dichtwerk Goethes den Stoff. Lessings Faust-Versuch steht im Mittelpunkt und gibt Mayers Aufsatz seinen Platz. An Thomas Mann, den Faustus-Dichter unseres Jahrhunderts, mahnt auch der Aufsatz über Wielands Oberon-Epos. Dies Werk des Rokoko wird von einem ähnlichen Geist der Spätzeitlichkeit, der ironischen Adaption eines Milieus bestimmt wie Manns Roman «Der Erwählte». Mayer spürt die Spannung der Dichtung: Ironie, Distanz einerseits — das Ernstnehmen der Humanität, der Lichtgestalt des Oberon auf der andern Seite.

Was in diesem Vorspiel der Aufklärung sich kundtat, vollendet sich in der Klassik: Goethes «Italienische Reise», die Schichten alten und neuen Erlebens, werden dargestellt: Das Suchen nach den «Grundgesetzen des Daseins» in Urpflanze, Stilform und nationalen Sitten, die Reise wird «eine Zurücknahme der Sturm-und-Drang-Position». Doch Mayer bleibt nicht bei der üblichen Goethe-Betrachtung; er stellt in der Nachfolge Wölfflins Stendhals italienischen Bericht gegen Goethes berühmtes Buch, deutet die historischen Kräfte an, die Stendhals Buch im Gegensatz zu jenem Goethes bewegen.

Nicht minder interessant zu lesen sind die weiteren Studien über Goethes Werke, die Epen und «Dichtung und Wahrheit», ebenso klug geschrieben sind die Aufsätze zu

Schiller. Dennoch sind die Glanzpunkte des Buches anderswo zu suchen: der große Essay über Heinrich von Kleist bildet zweifellos den Höhepunkt. Kleists Spannung zwischen ideellem Rousseauismus und seinen Eindrücken von den Zuständen in Frankreich bilden den Ausgangspunkt. («Er war nach Frankreich gekommen, um den ‚Citoyen‘ zu finden, und fand den Bourgeois.») Nicht minder bedeutsam Kleists Verhältnis zur Klassik: statt der klassischen Antithetik «Sein — Schein» kennt Kleist den Gegensatz «Natur — Verderbnis». Von diesen biographischen Einzelheiten, diesen philosophischen und gesellschaftlichen Kenntnissen her wird die Dichtung transparent. Der Scheiternde schafft das glücklich endende Kunstwerk; den «Prinzen von Homburg» (die Entgegensetzung zum Dichter des Werthers ist so richtig wie typisch). Das poetische Werk wird «zur ersten bürgerlichen Dichtung der Krise». Der Bogen spannt sich hin zum «Brief des Lord Chandos»; er spannt sich auch zu den kleistisch formulierten Erzählungen der Anna Seghers. Die Kunst der Novellen, die momentane, gleich wieder gefährdete Synthese des «Prinzen von Homburg», deren poetische Wirkung stets empfunden ist, werden hier so völlig im erklärenden Wort geborgen, daß die Differenz zwischen Kunstwerk und Interpretation aufgehoben erscheint, und dies gerade weil die Erklärung aus der bloßen Deutung zu dem Entwicklungsprozeß des Geistes und der Geschichte transzendiert.

In kleinerem Rahmen gilt das gleiche für Mayers Studie über Büchners «Leonce und Lena»: die Komödie als Parodie angelegt, in die sich der Ernst des Dichters eindrängt. Das ist einleuchtend und löst manche Schwierigkeiten.

Daß Mayer nicht allein das dichterische Wort erklären mag, daß es ihm um die Geschichte der Literatur in ihren Höhen und Tiefen geht, beweisen seine Aufsätze, die sich mit Schillers und Jean Pauls Nachruhm auseinandersetzen. Auch das Bild, das man sich in der wilhelminischen Zeit von Schiller machte, gehört zu Schiller. Bei Jean Paul freilich habe ich einen Einwand. Im wohlthuenden Gegensatz zu der üblichen seraphi-

schen Jean-Paul-Interpretation beruft sich Mayer auf den Humoristen, stellt die Komik Jean Pauls gegen «die beschwerlichen, wengleich möglicherweise himmlischen Längen»; aber er reißt das Steuer zu stark herum. Der utopische Gehalt der großen Szenen ginge bei seiner Festlegung völlig verloren.

Und die Romantik? Ich habe zu Beginn ein Buch besprochen, in dem wenig Romantisches zu finden war. Schließe sich denn der Kreis! Mayer geht dem Nachklang der deutschen Romantik im Werk Richard Wagners nach. Ich wies darauf hin. Neben dem «Tannhäuser» wird der «Fliegende Holländer» behandelt; schließlich «Tristans Schweigen»: die Kunst, die zum Nichtsein vorstößt, das heißt zum Verstummen.

Für die eigentliche Romantikforschung liefert Mayer nur ein Postulat: er spricht über deren Fragen. Er polemisiert gegen Rudolf Hayms und Georg Lukács' Einseitigkeiten. Am Ende seiner Auseinandersetzung wird eine Perspektive gegeben: die Romantik eine «Bewegung der manifesten Widersprüche», deren Gegenspiel neu zu verstehen ist.

Elisabeth Endres

¹Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Vorträge, gehalten im Deutschen Haus, Paris. Verlag Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen 1963. Kleine Vandenhoeck-Reihe, Sonderband 1. ²Marianne Thalmann: Romantik und Manierismus. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1963. Reihe: Sprache und Literatur 7. ³Georg Lukács: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Verlag Luchterhand, Neuwied am Rhein und Berlin 1963. ⁴Ferdinand Lion: Romantik als deutsches Schicksal. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1963. ⁵René Wellek: Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1964, edition suhrkamp 82. ⁶Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger. Verlag Carl Hanser, München o. J. ⁷Hans Mayer: Zur deutschen Klassik und Romantik. Verlag Günther Neske, Pfullingen 1963.

ÜBER KRITIK

Blick auf die Reihe «Klassiker der Kritik»

Die These, wonach Kritik ohne ein System von Prinzipien und Normen aufhöre, Kritik zu sein, hat viel für sich. Aber es hält schwer, zum Beweis dafür das Werk bedeutender Kritiker der neueren Zeit heranzuziehen. Emil Staiger hat in der Einleitung zu einer Auswahl aus den kritischen Schriften von *August Wilhelm Schlegel*¹ auf die eigentümliche Zweideutigkeit hingewiesen, «mit der die Kritiker ihr Geschäft bis auf den heutigen Tag betreiben: Einerseits sind sie historisch gebildet und überzeugt von dem Wort, daß in unseres Vaters Haus viele Wohnungen sind, also bereit, jeden Dichter auf seine Fassung selig werden zu lassen. Andererseits sagen sie Ja und Nein und rühmen und schmähen und zucken die Achseln, wie wenn sie sich noch auf ein festes Koordinatensystem berufen könnten. Wie beides nebeneinander möglich sei, bleibt ihnen dunkel, und sie scheinen nicht einmal ein Bedürfnis zu haben, darüber ins klare zu kommen». Das ist der Sachverhalt. Das System von Prinzipien und Normen ist seit der Aufklärung nicht mehr gewagt worden. Aber Beispiele bedeutender Kritik aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert wären nicht wenige anzuführen. Die Reihe *Klassiker der Kritik*, von der bis jetzt vier Bände vorliegen, wird diesen Tatbestand bestätigen. Am Neuen, das noch nicht anerkannt ist, muß sich die Kritik bewähren. Sie ist weniger Lehre als persönlicher Einsatz. Sie sucht Distanz, Objektivität und gerechtes Urteil; aber sie steht nicht außerhalb, sondern sieht sich immer wieder gezwungen, Partei zu ergreifen.

Spezialisierte Literatur- und Kunstkritik gibt es erst seit dem 18. Jahrhundert. Vorher versah ihr Amt das Publikum. Die Urteile bildeten sich in dem Kreise, der an den künstlerischen und literarischen Ereignissen lebendigen Anteil nahm. Erst die allgemeine Verbreitung literarischer Werke über den überblickbaren Kreis der Gebildeten oder des Hofadels hinaus machte das Amt des Kritikers notwendig. Die unmittelbare Aus-

einandersetzung mit dem Werk eines Schriftstellers, die vorher im Gespräch der Gesellschaft hinreichend gewährleistet war, wurde mehr und mehr eine Aufgabe für Spezialisten, die ihre Wahrnehmungen und Meinungen zu formulieren und zu begründen wissen.

Die Würde der kritischen Gattung und ihre Bedeutung für das geistige und künstlerische Leben ist im deutschen Kulturbereich lange nicht erkannt worden. Was für den Tag geschrieben wurde und in Zeitungen oder Zeitschriften seine Leser erreichte, wurde bald auch wieder vergessen. (Lessings kritische Schriften, eine der größten Leistungen in diesem Fach, überlebten dank dem Umstand, daß ihr Verfasser als Dichter gefeiert wurde.) Es ist darum verdienstvoll, daß in unserer Zeit verschiedene Bemühungen eingesetzt haben, das vielfach zerstreute kritische Schrifttum zu sichten, zu sammeln und in Neuausgaben zugänglich zu machen. Ein vielversprechendes Unternehmen dieser Art, das bereits vier gewichtige Bände in muster-gültiger Edition hervorgebracht hat, ist die Reihe *Klassiker der Kritik*.

Was in der Kritik klassisch sei, ist nicht leicht zu sagen. Dächte man, was an und für sich naheläge, an Normen, an einen Kanon von Kriterien etwa, so müßte man in der deutschen Literaturgeschichte bei den Gottschedianern suchen. Aber klassisch kann man die schwachen und farblosen Versuche nicht nennen, die Fülle der literarischen Erscheinungen daraufhin zu überprüfen, ob sie mit den klassizistischen Regeln übereinstimmen. Emil Staiger hat die von ihm als Herausgeber betreute Reihe mit einer von ihm selbst bearbeiteten Auswahl aus den kritischen Schriften des Romantikers August Wilhelm Schlegel eröffnet, also gerade eines Autors, der weder einem philosophischen System noch einer strengen Ästhetik ausschließlich verpflichtet war. Die Schätze der Vergangenheit, Shakespeare, die Literaturen der Völker, die ganze Fülle von Möglichkeiten der Poesie und der Prosa lagen diesem

historisch gebildeten und spontan reagierenden Literaten vor. Einen normativen Kritiker hätten sie in Verwirrung gebracht. Schlegel aber, der Romantiker, suchte mit den Methoden der literarischen Charakteristik und mit dem Instrumentarium des Philologen den verschiedensten Schöpfungen gerecht zu werden und dennoch klare Urteile zu fällen. Ariost und Cervantes, die Frau von Staël und Ludwig Tieck, vor allem aber Goethe und Shakespeare erscheinen im Spiegel seines Geistes. Am schönsten bewährt er sich da, wo es gilt, in Neuland einzudringen oder vergessene Schönheit aufzuschließen. Die Begabung des Übersetzers, auf sein Original einzugehen, bewährt sich aufs glücklichste auch in den kritischen Schriften.

Bei aller Bedeutung, die dabei der Objektivität, der Gerechtigkeit und selbst der Vorurteilslosigkeit zukommt, wird uns bei der Lektüre dieser Arbeiten bewußt, daß es die Persönlichkeit und das schriftstellerische Talent des Kritikers sind, die ihn zum Klassiker machen. Sein Rang entscheidet sich da, wo die Lernbarkeit seiner Kunst endet und die Intuition einsetzt. Gelehrsamkeit ist ihm eine große Hilfe, ist unerläßlich im Hinblick darauf, daß er sein Objekt in einem größeren Zusammenhang sehen muß. Er soll vergleichen können, und er soll außerdem die historischen Voraussetzungen kennen. Entscheidend bleibt seine persönliche Teilnahme, sein Engagement. Kritik ist nicht Wissenschaft. Von dieser ist sie gleich weit entfernt wie von dem unreflektierten Kunsterlebnis des Publikums. Zwar muß der Kritiker ein Mann vom Fach sein, eingeweiht in die Einzelheiten des Handwerks und darum in der Lage, seinen Gegenstand sachkundig zu prüfen. Aber er muß sich auch die Fähigkeit bewahrt haben, sich zu begeistern und sich zu entrüsten. Und dazu kommt als weitere Bedingung die Fähigkeit zu differenziertem und lebendigem Ausdruck. Die schriftstellerische Begabung ist um so wichtiger, als ja das kritische Urteil niemals die unumstößliche Gewißheit einer wissenschaftlichen Aussage haben kann. Klassiker der Kritik sind Schriftsteller, die alle diese Voraussetzungen erfüllen.

Mit Ausnahme des Literaturhistorikers *Rudolf Haym*², aus dessen Schriften zur deutschen Philosophie und Literatur Ernst Howald jene Stellen ausgewählt hat, die Kritik enthalten, sind es nicht Gelehrte oder Professoren, sondern Journalisten und Literaten — keine Historiker, sondern Publizisten, die in das aktuelle Gespräch eingreifen. Haym ist im deutschen Kulturbereich wahrscheinlich die Ausnahme, die diese Regel bestätigt: ein akademischer Lehrer, der als Politiker und Kritiker begann und erst im Laufe seines Lebens zum Historiker wurde. Der Weg, den er ging, wird in dieser Richtung fast so wenig beschritten wie vollends der von der Historie zurück zur Kritik. Rudolf Haym also ging von leidenschaftlicher Polemik aus, von Selbstüberschätzung, die in der Lust an effektvollen Formulierungen zu Ungerechtigkeiten verleitet. Seine Hauptwerke, die große Gesamtschau «Die romantische Schule» und das Buch «Herder nach seinem Leben und seinen Werken», lassen kaum erkennen, wie sehr in diesem Fall Reife und Meisterschaft sich gegen ein polemisches Talent durchzusetzen hatten. Eine der frühen, umfangreichen Rezensionen Hayms, von der uns Ernst Howald eine Probe gibt, gilt den Tagebüchern Varnhagens. Der Rezensent bemerkt in Anspielung auf die Behauptung der Herausgeberin, diese Tagebücher enthielten eine vollständige Darstellung der Geschichte Preußens: «Eine vollständige Darstellung! Denn aller Hof- und Residenzklatsch ist ja hier nach Möglichkeit auf einen Haufen zusammengekehrt.» Das ist nicht der Ton eines deutschen Professors. Rudolf Haym hat mit seiner schneidenden Abrechnung, die zweifellos durch politische Motive beeinflusst ist, das Ansehen Varnhagen von Enses schwer angeschlagen, zu Unrecht, wie wir heute sagen müssen. Doch vibriert in der Heftigkeit dieses Angriffs zugleich auch die echte kritische Leidenschaft. Selbstverständlich mußte sich Haym auf dem Weg zu seinen bleibenden Leistungen um höhere Gerechtigkeit und abwägendes Urteil bemühen. Unverkennbar aber ist, daß seine innere Beteiligung ihn zu diesen Leistungen erst befähigt hat. Man muß zum Beispiel im «Herder» jene Stellen nachlesen, in denen er beschreibt, wie

Kants Rezension der Ideen zur Philosophie der Geschichte in der Jenaer Literaturzeitung auf Herder gewirkt hat, muß die spannende Wiedergabe der kritischen Fehde verfolgen, die nun einsetzt, um zu erkennen, wie sehr Rudolf Haym, der Literaturhistoriker, das Streitgespräch als Lebenselement empfindet. Er will nicht unbeteiligt über Fakten referieren, sondern wie ein Kritiker, der ins Gespräch eingreift.

Über die sehr verschiedenen Erscheinungsformen des kritischen Engagements lassen sich aufschlußreiche Beobachtungen anstellen am Beispiel von *Ludwig Speidel*³ und *Otto Brahm*⁴. Denn diese beiden Journalisten und Theaterkritiker sind zwei höchst gegensätzliche Naturen. Brahm (1856—1922), dessen Lebenswerk kritische Publizistik, biographische Studien, Regie und Theaterleitung vereinigt, ist ein Aktivist. Er will auf sein Zeitalter, auf die Entwicklung der Kunst einwirken, und darum übernimmt er im Jahre 1889 die Leitung der Freien Bühne in Berlin. Im Theaterleben dieser Stadt ist er sowohl als maßgebender Kritiker wie als Theatermann eine treibende Kraft. Der Durchbruch Ibsens und der naturalistischen Bewegung ist mit seinem Namen untrennbar verbunden. Dagegen erscheint Ludwig Speidel (1830—1906), geboren in Ulm und ein Leben lang als Feuilletonist in Wien tätig, als ein stiller Chronist des kulturellen Lebens dieser Stadt. Er ist der Meister des Wiener Feuilletons, und besonders seine Schauspielerporträts zeigen ihn als unbestechlichen, mit feinem Stift arbeitenden Könner. Ausladende Essays hat er kaum je geschrieben, und einer Sammlung seiner kleinen kritischen Schriften hat er sich widersetzt. Aber obgleich er sich in dieser Weise ausschließlich dem Tagesjournalismus verschrieb, haben wir bei der Lektüre seiner Feuilletons das Gefühl der Ruhe und der Besonnenheit. Speidel scheint, auch in seinem Leben und in seinen Gewohnheiten, Zurückhaltung und Selbstbeherrschung in ausgesprochenem Maße geübt zu haben. Daß er nicht die Laufbahn eines Gelehrten betrat, verwundert uns eigentlich.

Die Zeit, in der diese beiden Kritiker in Berlin und in Wien wirkten, ist gekennzeich-

net durch den Durchbruch des naturalistischen Dramas. Ibsen und Hauptmann traten auf den Plan, in Berlin zuerst, in Wien mit einiger Verspätung. Es war Aufgabe der Kritik, mit diesen neuen Erscheinungen ins klare zu kommen. Der Kritiker in Wien hatte sich dabei wohl mit größeren Widerständen — sei es, daß sie in den stärkeren Traditionen der Stadt, sei es, daß sie in seinem eigenen Wesen begründet waren — als der Theatermann in Berlin auseinandersetzen. Übrigens hat Brahm von Speidels Wirken Kenntnis genommen. Anlässlich eines Gastspiels des gefeierten Burgschauspielers Adolf Sontenthal in Berlin kommt er auch auf das Burgtheater zu sprechen und notiert, als kürzlich ein modernes Werk von gemäßigter Haltung, Fuldas «Verlorenes Paradies», über diese Bühne gegangen sei, habe Speidel griesgrämig vermerkt, solche Werke darstellen heiße die Burg von ihrer modernen Höhe herabziehen. Offensichtlich blickt hier ein Sprecher der avantgardistischen Theaterstadt Berlin auf die altväterischen Wiener herab. Vielleicht aber sieht er in der modernen dramatischen Kunst etwas zu sehr nur die Richtung; Speidel dagegen, seiner Natur gehorchend eher skeptisch, sah auf Qualität. Und falls etwa Brahm mit seiner Bemerkung sagen wollte, seinem Wiener Kollegen gehe der Sinn für das Neue ab, so läßt sich das mit einem überzeugenden Beispiel abwägender Theaterkritik, mit Speidels Bericht über die Aufführung von Ibsens Drama «Gespenster», widerlegen.

Daß Otto Brahm Ibsen in Berlin förderte, seine Werke in begeisterten Rezensionen begrüßte und die Aufführung der Dramen tatkräftig unterstützte, versteht sich aus seiner leidenschaftlichen Parteinahme für den naturalistischen Stil. Als das Residenztheater im Jahre 1887 «Gespenster» in einer Separatvorstellung herausbrachte — die Polizei hatte die Aufnahme in den regulären Spielplan verboten —, eröffnete Brahm seine Besprechung in der «Frankfurter Zeitung» mit Sätzen, in denen er «die kühne Größe des Wurfs» feierte, die Lebendigkeit der Charaktere und die Kunst der Komposition pries. Dem Vorwurf, der sowohl in Berlin wie in Wien gegen das Schauspiel erhoben

wurde, nämlich daß Ibsen darin gegen den guten Geschmack verstoße, weil er Fragen der Vererbung und gar den Zerfall der Persönlichkeit und die Gehirnerweichung auf die Bühne bringe, setzt Brahm das ästhetische Glaubensbekenntnis entgegen, daß in der ganzen weiten Welt nichts zu finden sei, was einer künstlerischen Behandlung nicht unterzogen werden könnte. Auch in einer zweiten Besprechung wehrt sich Brahm mit Leidenschaft gegen den deutschen Doktrinarismus, der da dekretiere, was die Kunst solle und nicht solle. Aristoteles und Lessing, auf die sich die Gegner Ibsens damals beriefen, hätten nicht für alle Ewigkeit feststellen wollen, was Kunst sei. Es ist, was wir da lesen, ein flammendes Plädoyer für die Freiheit der Kunst. Und es ist ferner ein Plädoyer für die offene Auseinandersetzung, die nicht durch die Berufung auf ästhetische Gesetze verhindert werden darf. Brahm schließt seine Kritik mit einem Hinweis auf das ablehnende Urteil, das Goethes Freund Karl Philipp Moritz über «Kabale und Liebe» gefällt hatte, und fährt dann fort: «Es ist also keineswegs die Absicht, mit dieser kleinen literarischen Reminiszenz denjenigen, welche ‚Gespenster‘ so unbedingt abgelehnt haben, zu nahe zu treten; nur daß Kunstwerke von solcher Art nicht zu jeder Zeit in ihrem ganzen Wert erfaßt werden und daß vielleicht ein willigeres Eingehen auf die tieferen Intentionen des Dichters, dessen Größe nicht zweifelhaft sein kann, zu anderen Resultaten führen würde, wünschte ich anzudeuten. Das entscheidende Wort über ‚Gespenster‘ hat noch niemand gesagt; und am allerwenigstens maße ich mir an, dies letzte Wort hier sprechen zu wollen.»

Falls Otto Brahm zur Kenntnis nahm, was in Wien Ludwig Speidel schrieb, als «Gespenster» drei Jahre später im Deutschen Volkstheater gespielt wurde, mußte er seine Vorstellungen von dem grämlichen Herrn revidieren. Gewiß, Speidel feiert den nordischen Dramatiker nicht enthusiastisch wie sein Berliner Kollege. Er macht kein Hehl daraus, daß es ihn Mühe und Anstrengung kostet, diese neuartige Kunst in ihrem wahren Rang zu erkennen. Er geht von der klaren Feststellung aus, die Wirkung dieses

Schauspiels sei unangenehm. Aber, so fügt er bei, «man sagt verzweifelt wenig von einem Kunstwerke, wenn man nichts von ihm sagt, als daß es unangenehm wirke». Und da nun setzt er ein, resümiert den Gang der Handlung, erwägt die Verteilung der Gewichte, die Präzision der dramatischen Fügung und die analytische Kunst Ibsens und tastet sich bis zu der zustimmenden Zusammenfassung vor, daß — gemäß Frau Alvings späterer Einsicht — «der sittliche Mensch sich sein Geschick, ohne Rücksicht auf irgendwelche Autorität, aus seiner eigenen Natur heraus und mit seinen eigenen Kräften zimmert». — Ich glaube nicht, daß Speidel diese Lehren und die revolutionäre dramatische Kunst Ibsens, die sie verkündete, so spontan begrüßt hat wie Brahm. Aber so wie Brahm seinem Enthusiasmus Zügel anlegte und Distanz zu gewinnen suchte, arbeitete sich Speidel aus seiner gefühlsmäßigen Distanz immer näher an diese für ihn fremde Kunst heran und suchte ihr gerecht zu werden. Es ist bezeichnend, daß er, den Psychiater Forel zitierend, mit sicherem Blick auf die unechten Krankheitssymptome Oswalds hinweist und feststellt, daß es sich bei Oswalds Krankheit um «Theaterblödsinn» handle. Er macht, einmal darauf eingestellt, mit den Forderungen des Naturalismus ernst.

Daß Ludwig Speidel die neue Kunst nur mit Zögern anerkennt, verdunkelt sein sicheres Urteil nicht. Sein Engagement gilt, wie das Engagement jedes echten Kritikers, dem Vollkommenen in jeder Gestalt, nicht aber einer historischen Richtung oder einer ästhetischen Norm. Vor Hauptmanns «Hannele» faßt er seinen Eindruck folgendermaßen zusammen: «Verschiedene mögen verschieden empfinden. Ich persönlich glaube einen Knaben vor mir zu sehen, der ein Klümpchen Straßenkot durch den Sonnenschein wirft, wo es einen Augenblick aufglänzt und funkelt, um dann im Schatten wieder als echter Kot niederzufallen.» Auch in diesem Fall hindert ihn seine Distanz nicht daran, auf Hauptmanns Kunst einzugehen und ihr gerecht zu werden. Einmal, in seinem Nekrolog für den französischen Kunstkritiker Gustave Planche, findet er für das kritische Amt Worte, die man sich wohl merken darf. Die

Kritik, so sagt er da, sei freilich nicht produktiv in dem Sinne, daß sie, wie Kunst und Dichtung, aus dem Ursprünglichen heraus arbeite: «Ihr Zweck ist vielmehr das Begreifen des Werkes, ihr Organ der Verstand, die Form ihrer Äußerung das Urteil. Allein als ein Hilfsmittel der Produktion wird man sie wohl müssen gelten lassen. Aber auch an und für sich ist die Kritik produktiv. Börnes Theaterkritiken stehen manchmal als Produktion höher als die Theaterstücke, die sie behandeln.»

Anton Krättli

¹A. W. Schlegel: Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Emil Staiger. ²Rudolf Haym: Zur deutschen Philosophie und Literatur. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ernst Howald. ³Ludwig Speidel: Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Julius Rütsch. ⁴Otto Brahm: Kritiken und Essays. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Fritz Martini. Alle vier Bände in der Reihe «Klassiker der Kritik», herausgegeben von Emil Staiger, im Artemis-Verlag, Zürich 1962 bis 1964.

In den nächsten Heften lesen Sie

Franz Kappeler	Südafrika ist anders als die Welt glaubt
Olof Gigon	Soziologie als Erbin der Ethik?
Erich Gruner	Gedanken über die politische Elite im Bundesstaat seit 1848
Arnold Niederer	Kulturelle Probleme unserer Bergbevölkerung
Walter Ryser	Bevölkerungsprobleme des Berggebietes
Otto Palmer	Von der Denkweise Rudolf Steiners
Walter Abendroth	Rudolf Steiners dramaturgische und theaterkritische Schriften
Willy Heß	Der Werdegang von Beethovens «Fidelio»
Rolf Urs Ringger	Tschaikowskys «Pathétique» und das Spätbürgerliche