



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Minor, J.: Friedrich Schlegel. 3.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

ohne die transcendentalen Bedingungen im menschlichen Geiste, und dem Materialismus bleibt nichts übrig, als seine vollendete Impotenz für den Fortschritt der Naturwissenschaften einzustehen.

Hamburg.

II. Classen.



## Friedrich Schlegel.

Von J. Minor.

3.



Die Lostrennung von Lessing und Schiller auf der einen Seite und auf der andern der Anschluß an Fichte und Goethe gaben den innern Anlaß zur Bildung einer neuen, der romantischen Schule. Ein Athenäumsfragment Friedrich Schlegels stellt die Fichtesche Wissenschaftslehre, Goethes Wilhelm Meister und die französische Revolution als die drei größten Tendenzen des achtzehnten Jahrhunderts hin. \*)

Den äußern Anlaß gab die Anwesenheit Wilhelm Schlegels in Berlin (im Sommer 1798). Seinem geschmeidigern und in allem, was organisatorische Anordnung betraf, umsichtigeren Wesen gelang es, die persönlichen Bekanntschaften und Freundschaften Friedrichs für die Sache der Brüder nutzenbringend zu machen und an ihre Fahne zu fesseln. Erkannte man Friedrich die überwiegende Genialität zu, so besaß Wilhelm, auch wo seine steife Haltung mißfiel, eben deshalb, weil er sich nicht so leicht wie sein Bruder weggab, die überwiegende Autorität. Schleiermacher und Tieck haben es nicht verschmäht, in der Kritik, Friedrich Schlegel und Schelling in der Poesie bei ihm in die Schule zu gehen. Er, und mochte sein Bruder Friedrich noch so sehr die Seele des Unternehmens sein, er war der eigentliche Redakteur der neuen Zeitschrift, des Athenäums, welches die Brüder mit geschickter Benutzung des Augenblickes nach dem Eingehen der Horen (1798) an die Stelle der Schillerschen Monatschrift setzten, aber gleichfalls nicht über den dritten Jahrgang hinausbrachten.

Setzt, da es galt, mit einem positiven Programm hervorzutreten, ließ Friedrich auf sich warten. Er hatte in Berlin gemeinschaftlich mit Schleiermacher vor kurzem seine „erneute antike Epoche“ angetreten und lieferte für die

\*) Friedrich Schlegel. 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften, herausgegeben von J. Minor. Zweiter Band: Zur deutschen Literatur und Philosophie. Wien, 1882, Verlag von Karl Konegen.

neue Zeitschrift zunächst nur die Abfälle seiner Fortsetzung der griechischen Literaturgeschichte. Erst nach unablässigem Drängen Wilhelms ließ er sich herbei, den ideellen Vorrat seines Innern ungeformt und unverarbeitet, fast möchte man sagen, unverdaut vor den Lesern des Journals auszuschütten. Dasselbe Heft des Reichardtschen *Gyceums*, in welchem er Lessing als Fragmentisten feierte, hatte auch eine Anzahl „kritischer Fragmente“ von Friedrich Schlegel selbst gebracht, in denen er seine revolutionären Gedanken auf allen Gebieten des Denkens und Lebens in der absichtlich verwegensten, mutwilligsten und paradoxesten Form ausdrückte. Den „Chamfortirenden“ nannte man ihn wegen seiner Vorliebe für die diesem französischen Schriftsteller eigentümliche Art aphoristischer und fragmentarischer Äußerung. Im Athenäum rückte Friedrich, unterstützt von seinem Bruder Wilhelm und seinen Freunden Schleiermacher und Novalis, mit einer Legion von fünfthalbundert solcher Fragmente hervor, welche die frühern an Reife, Paradoxie und Verwegenheit weit hinter sich zurückließen.

In dieser Form nun brachte Friedrich Schlegel das Programm der neuen Schule zum Ausdruck, welches zunächst die Herstellung einer neuen Dichtung ins Auge faßte. Hier gab er jene mehr berüchtigte als berühmte Definition der romantischen Dichtung ab, deren apodiktischer, legislatorischer Ton uns über die Unklarheit und Verschwommenheit der darin herrschenden Begriffe nicht zu täuschen vermag. Als ob in Schlegels Ansichten über die ältere und neuere Poesie und im Anschlusse daran über das Wesen der Poesie überhaupt niemals ein radikaler Umschwung stattgefunden hätte, als ob er sich jenes oben berührten Widerspruches zwischen dem Inhalte seiner Schrift „Über das Studium der griechischen Poesie“ und der Vorrede niemals bewußt geworden wäre, werden hier Prädikate der objektiven sowohl als der interessanten Kunst auf die romantische übertragen. Wenn es heißt, dieselbe sei frei von allem realen und idealen Interesse, so ist das an jenem frühern Orte ein Kennzeichen der objektiven oder antiken Poesie gewesen; wenn es dann wieder heißt, sie sei noch im Werden und könne nie vollendet sein, so ist dieses Merkmal der unendlichen Progressivität dort der interessanten oder modernen Dichtung zugeschrieben worden. Schon hieraus wird deutlich, daß diese Definition weder aus der Idee eines absoluten Schönen, noch aus der historischen Entwicklung des Schönen bei den Alten und den Modernen abgeleitet ist, daß vielmehr beide Gesichtspunkte willkürlich mit einander verbunden sind. Die romantische Dichtung wird aus einer Summe von Merkmalen zusammengesetzt, welche Friedrich Schlegel hier und dort beobachtet und kennen gelernt hat, unbekümmert ob alle diese Merkmale ein charakteristisches Ganze bilden und ob dieses Ganze jemals bestanden hat oder je wird bestehen können. So heißt es, die romantische Dichtung sei progressiv, gesellig, gebildet u. s. w. Was über das innere Wesen derselben gesagt wird, ist nur ein Ausfluß des revolutionären Geistes und der Emanzipationstendenzen, welche Friedrich Schlegel von jeher vertreten hatte. Sein

größtes Verdienst und sein größtes Mißverdienst war es zugleich, in Literatur, Moral, Philosophie und Leben die nötigen ebensowohl wie die hemmenden Schranken niedergerissen zu haben. Daher auf der einen Seite die unleugbare Erweiterung des Gesichtskreises, die Entfesselung der gebundenen Poesie und Moral — auf der andern Seite das Unbegrenzte, Maß- und Formlose aller seiner Bestrebungen, weil er die äußern Schranken umstürzte, ohne in sich selbst Maß und Beschränkung finden zu können. So werden auf poetischem Gebiete nicht nur die Grenzen zwischen Poesie und Leben, Dichtung und Wissenschaft aufgehoben, sondern die Kunst selber und innerhalb derselben die Kunstgattungen, und Dichtungsgattungen zerrinnen in einander. Kritik soll Poesie, und der Poet zugleich Philosoph, Kritiker, ja Physiker sein. Bilder werden auf ihren poetischen Gedanken hin, Dichtungen auf ihre musikalischen und malerischen Effekte hin beurteilt. „Die romantische Dichtung ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtung selbst ist; denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein“; so schließt die Definition, und der Begriff der Poesie hat sich hier ganz in den allgemeinen Begriff des sogenannten Poetischen verflüchtigt. Nachdem alle Grenzen beseitigt sind, bleibt allein das Elementare zurück, welches als Geist Gottes über den Wassern schwebt. Und welchen weiten Weg die Romantik zu machen hat, um sich aus diesem chaotischen Gewirre aufs neue zu geordneten Begriffen emporzuarbeiten, das beweisen zur Genüge die potenzirenden Genetive, welche unter ihren Schlagworten eine so große Rolle spielen. So ist z. B. nach Wilhelm Schlegels Deduktion in seinen Berliner Vorlesungen dasjenige, was wir Dichtung nennen, bereits Dichtung in dritter Potenz; denn es setzt Mythologie (einen poetisch geformten Stoff) und die Sprache, die an sich schon Poesie ist, voraus.

Fruchtbar, aber auch gefährlich und schädlich war weiter der Begriff der romantischen Ironie, welcher in der besprochenen Definition in den Worten zur Geltung kommt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Schon Hamann hatte mit der Ironie des Sokrates in den Platonischen Dialogen Mißbrauch getrieben; Friedrich Schlegel fing das Wort in seiner ersten Periode dort ebenfalls auf. Zur Erweiterung und Fixirung des Begriffes verhalf ihm, wie Haym mit Recht hervorgehoben hat, die Fichtesche Philosophie. Diese berücksichtigt im Denken des Menschen zwei Momente: erstens das Ich schafft sich die Außenwelt; zweitens das Ich wird sich seiner selbst bewußt und zerstört somit gewissermaßen wieder die Außenwelt. Auf die Thätigkeit des Künstlers übertragen, ergab dies den Begriff der Ironie mit Notwendigkeit. Der Künstler schafft sich ebenso eine neue Welt; er wird sich ebenso seiner Thätigkeit bewußt und zerstört so gewissermaßen wieder die selbstgeschaffene Welt. Die Ironie offenbart sich nicht nur, wenn der Dichter, anstatt hinter seinem Werke zu verschwinden, aus demselben heraustritt; sie offenbart sich nicht bloß, wenn der Mutwille eines Aristophanes oder Tieck die selbstgeschaffene Form zerstört, sondern

auch in den tausend geheimen Absichten, welche der große Dichter im stillen verfolgt und an denen er wie an den leisen Spuren seines Waltens erkannt sein will. Während so der Begriff der romantischen Ironie auf der einen Seite ganz harmlos und selbst fruchtbar erscheint, ist er auf der andern Seite dehnbar genug, um allen Excentricitäten und Extravaganzen einer schwärmenden Phantasie oder eines zügellosen Verstandes zum Deckmantel zu dienen.

Noch von einer dritten Seite zeigt sich die Lagität der besprochenen Definition deutlich und unwiderleglich. Schlegel will sich absichtlich darüber nicht klar werden, ob er unter der romantischen Dichtung eine Dichtungsart, wie wir von antiker und sentimentalischer Poesie reden, oder ob er eine Dichtungsgattung, wie wir von Roman oder Drama reden, unter ihr versteht. Schon die Etymologie und historische Bedeutung des Wortes „romantisch“ konnte darauf verweisen, den Roman und die romantische Dichtung zu identifiziren, und während das einemal der Roman als die eigentliche romantische Dichtungsart eine Unterabteilung bildet, wird die Lehre von dem Unterschiede der Dichtungsgattungen ein andermal aus dem Bereiche der romantischen Dichtung ganz verwiesen. Der Roman soll ein Compendium des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums sein; daher es für einen Dichter im Grunde überflüssig ist, mehr als einen Roman zu schreiben. Das große Vorbild ist der Wilhelm Meister von Goethe, und wieder ist es zweifelhaft, wieviel an den von diesen beobachteten Eigentümlichkeiten in die Definition der romantischen Dichtung, wieviel umgekehrt aus dieser in die auf die Athenäumsfragmente unmittelbar folgende „Charakteristik des Wilhelm Meister“ übergegangen ist. Ist doch diese Charakteristik selbst nach den in der neuen Schule gangbaren Vorstellungen als Kunstwerk zu betrachten und dem obersten Gesetze der Ironie unterworfen. „Mit Zweifel bewundern“ war ein Wort Lessings; „mit Ironie bewundern“ sagt Friedrich Schlegel, und er that sich was darauf zu Gute, daß Goethe dieselbe nicht einmal durchgemerkt habe. Alle die bekannten Gesichtspunkte, welche Schlegel jemals auf dichterische Werke angewendet hatte, lehren hier wieder: wie die griechische Poesie wird Wilhelm Meister als ein göttliches Gewächs, ein Organismus betrachtet; die Selbständigkeit der Teile wird an dem modernen Roman wie an dem homerischen Epos aufgezeigt; die „gesellige Poesie“ des Romans war schon im Aufsatz über Forster zur Sprache gekommen; die „gebildete Willkür des Dichters“ erinnert wörtlich an die Definition. Was Schlegel über die Composition, über das Malerische und Musikalische im Meister sagt, sind goldne Worte, dergleichen man in der neuern Kritik und literarhistorischen Charakteristik vergebens suchen wird. Sie versöhnen uns fast damit, daß man deutlich sieht, wie Schlegel mit dem Kunstwerke ein bloßes Spiel treibt und es, gewissermaßen zur Illustration der vorhergehenden Fragmente und zum Anreize, im Lichte der neuen romantischen Ideen schimmern und glänzen läßt. Getreu dem Gedanken von der im Kunstwerke, und also auch

im kritischen Kunstwerke, herrschenden Ironie bezeichnet er es ja selbst als das erste, das Kunstwerk in sich wieder zu erschaffen: dann aber „müssen wir uns über unsre eigne Liebe erheben und, was wir anbeten, in Gedanken vernichten können“ — das ist der zweite erhabnere Moment.

Unter diesen Fragmenten findet man in Form von Schlagwörtern und Paradoxen bereits alles angesammelt, was Schlegel in den folgenden Jahren auf dem Gebiete der Ästhetik, Moral, Philosophie und Religion kundgegeben hat. Seine „Ideen“ über die letztere hat er später wiederum in Fragmentform weiter entwickelt. Schleiermachers „Reden über die Religion“ waren erschienen, und er glaubte nun das Wort des Goetheschen Märchens: „Es ist an der Zeit,“ welches er, wo immer er sich vernehmen ließ, im Munde führte, auch auf die Religion anwenden zu können. Er schob Schleiermachers Reden in einer Athenäumsnotiz sachte beiseite und trat in dem folgenden Stücke seiner Zeitschrift selber als Prophet auf, mit dem ausgesprochenen Vorsatze, eine neue Religion zu stiften. Aber das fromme Gesicht war damals noch nicht seine gewohnte Maske geworden; man sieht etwas wie Ironie um die Lippen des Propheten spielen, wenn der Vertreter der polemischen Totalität, der prahlerische Bekämpfer Lessings, Schillers, Jakobis, Kants mit biblischer Weihe sagt: „Der ewige Friede unter den Künstlern ist nicht mehr fern.“ Schleiermacher hatte Kunst, Philosophie, Moral und Religion scharf von einander getrennt; Schlegel wirft sie wieder zusammen und verflüchtigt den Begriff der Religion ebenso wie den der Poesie, wenn er sagt: „Religion ist die allbelebende Weltseele der Bildung, das vierte unsichtbare Element zur Philosophie, Moral und Poesie. Sie ist nicht bloß ein Teil der Bildung, ein Glied der Menschheit, sondern das Zentrum aller übrigen.“ Mit Recht nannte Schleiermacher die Ideen ein Produkt von Schlegels sich immer mehr verlierender innerer Unfertigkeit und ungeordneter Fülle von Gedanken und Anregungen.

Mit Essays wollte Schlegel nach den Fragmenten eine neue Epoche seiner Schriftstellerei beginnen. Aber seine unglückliche Neigung zur Dichtung, später kunstmäßig betriebene Faulheit hinderten diese Absicht, und der Brief an seine Berliner Freundin Dorothea Veit „Über die Philosophie,“ welcher nur Vorläufer sein sollte, trat zunächst vereinzelt ans Licht. Er behandelt ganz im Sinne des Aufsatzes über die Diotima die Frage, ob Philosophie eine Aufgabe oder Bestimmung der Frauen sei? Der leitende Gedanke ist auch hier, daß sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit das Rechte, Wahre und Schöne seien; daß der Geschlechtsunterschied das gefährlichste Hindernis der Menschlichkeit sei, welches daher durch Gegengewichte überwunden werden müsse. Ein solches Gegengewicht ist für die Frauen das Studium der Philosophie, welches sie ebenso wie die Poesie die Männer zur Religion hinleite. Nicht die Bestimmung, nur ihre Natur und Lage bannen die Frau in die engen Grenzen ihrer Häuslichkeit; gerade deshalb soll sie nichts so sehr in sich aus-

bilden als den Sinn und die Fähigkeit, nach dem Unendlichen und Heiligen zu streben.

Die Freundin, in welcher Schlegel sein Ideal der „Göttlichkeit mit Härte“ verwirklicht fand, ist auch das Urbild seines berühmtesten Romans, der Lucinde. Aus den Berliner Judenkreisen, an welche sie ein ungeliebter Gatte und zwei unmündige Söhne nicht länger fesseln konnten, riß sich die Tochter Moses Mendelssohns los und folgte dem Manne ihrer Wahl, ihrem geliebten, angebeteten Friedrich, welchem sie zeitlebens mit größerer Aufopferung gedient hat, als sich mit den Schlegelschen Ideen von wiederhergestellter Menschlichkeit des Weibes zu vertragen schien. Zu dem Skandale, welchen die Scheidung Dorotheens von ihrem Gatten verursachte, fügte Schlegel einen neuen, indem er ihre Liebe in der unbekümmertsten und leichtfertigsten Gestalt vor den Augen des Publikums bloßstellte. In den Berliner Gesellschaftskreisen, und nicht bloß in den jüdischen, waren sogenannte Vernunftheiraten, bei welchen der Wille der minderjährigen Frau übervorteilt wurde, an der Tagesordnung; Schlegel erklärte nicht bloß die Heiraten ohne Liebe, sondern alle bestehenden Ehen für Konkubinate, für bloße Versuche zweier Personen, eine Ehe mit einander einzugehen, und stellte die freie Liebe in der Lucinde als die wahre Ehe hin. Wie aber bei ihm immer die eine Maßlosigkeit die andre erzeugt, so wird hier nicht bloß die „göttliche Wollust,“ sondern auch der Müßiggang, die göttliche Faulheit bis zur Kunst und Wissenschaft, ja bis zur Religion ausgebildet, und als das höchste, vollendetste Leben ein reines Vegetiren hingestellt, welches jede moralische Erziehung von sich abwehrt. Kann man den Inhalt der Lucinde von einer Seite als begreiflichen, ja sogar nützlichen und notwendigen Rückschlag betrachten, so findet der Ton, in welchem sich dieser Emanzipationsroman gefällt, weder vor dem ästhetischen noch dem moralischen Forum eine Entschuldigung. Geflissentlich wird die raffinierteste und pointirteste Darstellung gewählt und, wo der Inhalt am meisten nach Schonung verlangt, da wählt die Bouffonnerie des Verfassers förmlich in den Blößen. Weder Plato noch die Spanier noch Wilhelm Meister waren hier seine Lehrmeister; das ist Friedrich Schlegels seine geistige Wollust, das ist derselbe Mangel an Geschmack, der die ganze Monstrosität dieses ästhetischen Ungetüms veranlaßt hat.

Im September 1799 zog Friedrich wieder nach Jena, wohin ihm seine treue Dorothea bald nachfolgte. In seines Bruders Hause lernte der neugebackene Poet, der sich so spät erst seiner Begabung bewußt geworden war, auch Verse machen; es kostete unendliche Mühe, es ging schwerfällig und langsam, aber es gelang, und das Gelingen steigerte die Lust und die Kraft. Ein projektirter zweiter Teil der Lucinde blieb liegen; es entstanden nur einige Dutzende von Gedichten, welche für dieselbe bestimmt waren. In allen möglichen Silbenmaßen werden Versuche angestellt, die schwierigsten und künstlichsten Strophen werden überwunden; Schlegel ist von seinem dichterischen Berufe überzeugt, es

Grenzboten III. 1883.

fällt ihm garnicht ein, an dem poetischen Inhalt seiner Verse zu zweifeln oder zu bedenken, ob denn auch Fluß und Wärme in dem Ganzen sei. In der That bleiben alle diese Reime und künstlichen Strophengebäude dem Ohre tot; die Verse, steif und ungelent, entbehren der Melodie, dürr und kalt sind diese Treibhauspflanzen, einem kalten Geist entsprungen, dem die Musen keines ihrer Geschenke in die Wiege gelegt haben. Diese Dichtung kommt vom Verstande, sie ist aus keinem Herzen geflossen und klingt in keinem Herzen an. Mit seiner Tragödie Marcos war Schlegel nicht glücklicher. Der steife, gespreizte Glieder- mann, welcher in vollem Pathos den Tyrannen agirt, wurde trotz Goethes Abwehr in Weimar ausgelacht. Alle die hundert überflüssigen Künstlichkeiten und Spielereien im Verse, welche vorhanden sind, vermögen für die notwendigen Eigenschaften, welche nicht vorhanden sind, keinen Ersatz zu bieten; denn es fehlt nicht mehr und nicht weniger als alles, was ein Buch zum Drama oder zum Gedicht macht.

Aus solchen dilettantischen Arbeiten auf einem ihm ewig verschlossenen Gebiete raffte sich Friedrich Schlegel noch einmal zu einer bedeutenden Manifestation seines Geistes auf: in dem „Gespräch über Poesie.“ Wie sein Bruder Wilhelm in den Gemäldegesprächen, wie Tieck noch viel später in der Einleitung des Phantasus, führt er uns hier mitten in den geselligen, von geistreichen Gesprächen und Vorlesungen belebten Jenerser Kreis der Romantiker, den er durch den nur im Geiste anwesenden Schleiermacher und die nur ab und zu einsprechende Autorität von Lothario-Goethe vermehrt. Jeder der drei Genossen des Kreises trägt hier in einer längern Auseinandersetzung seine Lieblingsideen vor, an welche sich eine zwar wilde und ungerregelte, trotz ihrer abspringenden Art aber nicht unfruchtbare Debatte schließt. Zuerst ergreift, wie es sich gehört, Friedrich selbst in einem Vortrage über die Epochen der Dichtkunst das Wort, welcher als eine Modifikation seiner Schrift „Über das Studium der griechischen Dichtung“ gelten muß. Als er an der letztern schrieb, war ihm eigentlich nur die griechische Dichtung selbst, von der modernen aber nur die Dichtung Goethes bekannt; zwischen beiden schlug er in aller Eile eine fliegende Brücke, und wir erinnern uns, wie er dabei mit sich selbst in Widerspruch geriet. In Siena hatte Friedrich, wovon bald sein Aufsatz über Boccaccio ein schönes Zeugnis ablegen sollte, die romantischen Dichter genauer kennen gelernt; mit viel größern Kenntnissen ausgestattet, versucht er hier eine Recapitulation der Ideen des frühern Aufsatzes, wobei die Widersprüche ausgeglichen, die Irrtümer desselben vermieden werden sollten. Aber auch der Gesichtspunkt selbst war jetzt ein andrer geworden. Früher lautete der Grundsatz: „Geschichte der griechischen Dichtung ist Naturgeschichte, Wissenschaft der Dichtung überhaupt“; jetzt steht Schlegel auf dem weitem Standpunkt einer allgemeinen Dichtungsgeschichte, indem er sagt: „Poesie ist Kunst, die Kunst ruht auf dem Wissen, die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte.“ Die Geschichte der Poesie

überhaupt, nicht mehr bloß die Geschichte der griechischen Poesie im besondern, enthält die Regeln für die Dichtung. Kurz, der Aufsatz über die Epochen der Dichtkunst steht als Vorläufer zu den Vorlesungen, welche Schlegel im Jahre 1812 in Wien über Geschichte der alten und neuen Poesie hielt, in demselben Verhältnisse, in welchem die Schrift über das Studium zu der Geschichte der griechischen Poesie steht. Was die neue deutsche Literatur betrifft, so wird jetzt Schiller ganz ignorirt und die Bedeutung Goethes über ihn selbst hinaus in seine Schule verlegt. Von dieser Seite schließt sich der dem Stilisten des Kreises, seinem Bruder Markus-Wilhelm, in den Mund gelegte „Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes frühern und spätern Werken“ an. Goethes Poesie (so heißt es hier) umfaßt die ganze Poesie des Alten und Modernen und ist durchaus progressiv, sie enthält den Keim eines ewigen Fortschreitens. Gerade diese univervelle Tendenz, die progressiven Maximen müsse man sich zu eigen machen; man müsse wie Goethe nach Ideen dichten. Auf diese Weise würde Goethe der Stifter und das Haupt einer neuen Schule sein, worunter der Vortragende natürlich die romantische versteht. Auf den Begriff der Schule, des kunstmäßigen Erlernens kommt Friedrich Schlegel hier überhaupt wiederholt zurück; zu einer Zeit, wo er selbst vom Bruder Wilhelm die ersten technischen Kunstgriffe des dichterischen Handwerkes erlernte, berührt er sogar den Unterschied der Dichtungsarten, in welche der vage Begriff der Poesie eingeschränkt werden müsse. Neben der Geschichte der Dichtung fordert er Schulen der Dichtung in dem Sinne, wie eine solche im Hause seines Bruders bestand, und Theorien der verschiedenen Dichtarten. Den Verfasser der Lucindebriefe läßt er einen „Brief über den Roman“ zur Vorlesung bringen, der vielfach mit Schleiermachers Ansichten über den Roman und das Drama zusammenstimmt. Positives über die Theorie des Romans erfahren wir freilich wenig, und wieder scheitert Schlegel bei diesem Punkte an der Unklarheit seines Denkens, indem der Roman und das Romantische, das Element der Dichtung und die Dichtungsart beständig durcheinander geworfen werden. Während auf diese Weise der Roman einmal dem Drama entgegengesetzt wird, wird ein andermal auch vom Drama verlangt, daß es ein Roman (d. h. eine romantische Dichtung) sei. Gerade so wie in der bald darauf entstandenen glänzenden Charakteristik des Boccaccio Schlegel eben im besten Zuge ist, die Theorie der Novelle zu entwickeln und gleich darauf Shakespeares Romeo und Julie als dramatisirte Novelle mit in Betrachtung zieht. Und wie Schlegels Charakteristik des Romans sowohl wie der Novelle letztlich in den allgemeinen und unbestimmten Begriff des Romantischen zerfließen, so darf es uns auch nicht wundern, daß sich in dem Aufsatze über Boccaccio die Novelle, das „wilde Naturgewächs der neuern Poesie,“ als die eigentliche romantische Dichtungsart herausstellt. So wenig gelingt es ihm, sich in formeller Beziehung über die romantische Dichtung klar zu werden; und was ihren Inhalt betrifft, so überläßt er hier das Wort fast ganz und gar dem Begründer der

Naturphilosophie Ludovico-Schelling, welcher in der „Rede über die Mythologie“ unsern ganzen Nachteil gegenüber den Dichtern der Alten in die Worte zusammenfaßt: „Wir haben keine Mythologie!“ Eine neue Mythologie aber wird aus dem Studium der Physik, d. i. der Naturphilosophie, erwartet; und um ihre Entstehung zu beschleunigen, empfiehlt Schlegel nicht bloß die Wiedererweckung der Mythologie des klassischen Altertums und anderer Mythologien, welche wir voll von Spinoza und den Ansichten der neuern Physik betrachten sollten, sondern er richtet seinen Blick auch auf Indien hin und eröffnet eine neue Quelle der Poesie mit den Worten: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen.“

Hiermit sind wir deutlich in Schlegels folgende Periode, in die Zeit seines Pariser Aufenthalts, hinübergewiesen, während dessen die orientalischen Studien und der Gedanke einer Verbindung der Eisenkraft des Nordens mit der Lichtglut des Orients sein Hauptaugenmerk bildeten. Mit einer Reihe großer Versprechungen, Paradoxen und literarischer Übermütigkeiten schied er aus Deutschland. Das Athenäum, welches hauptsächlich seiner Unverständlichkeit wegen angegriffen wurde, schloß er mit einer Fuge von Ironie „Über die Unverständlichkeit,“ in welcher er diese als die größte Tugend feiert, auf welcher das Heil der Familien, Staaten und Nationen, ja selbst die innere Zufriedenheit beruhe, während die platte Verständlichkeit der Aufklärung die wahre Unverständlichkeit sei. Wie zum Hohne seiner Gegner, besonders Nikolais, wiederholt er die am meisten angegriffenen Fragmente von den drei Tendenzen und der Ironie. Seinen Abschied von der Kritik und zugleich eine Rechtfertigung seiner kritischen Thätigkeit enthält der „Abschluß des Aufsatzes über Lessing,“ der sich freilich nur in zweiter Linie mit Lessing, in erster mit Friedrich Schlegel selber beschäftigt. Die Polemik, welche seine Philosophie und sein Leben rechtfertigen sollten, erscheint hier als notwendiges Bedürfnis der „Encyclopädie,“ welche die Quelle objektiver Gesetze für die positive Kritik sei, und welche also nichts andres ist als der alte Gedanke einer Naturgeschichte der Dichtung, aber nicht mehr auf Grundlagen einer griechischen, sondern nach der Weiterentwicklung seiner Ideen in dem „Gespräche über Poesie“ auf Grundlage einer Geschichte der Dichtung überhaupt. Und das sind auch die beiden großen Werke, welche Friedrich Schlegel für die Folgezeit in Aussicht nimmt: eine Geschichte der Dichtkunst und eine Kritik der Philosophie. Die erste ist in den Wiener Vorlesungen zu Tage getreten; die zweite steht mit den Vorlesungen in Verbindung, welche er erst als Dozent an der Universität in Jena auf dem Katheder Reinholds, Fichtes, Schillers und Schellings und dann privatim in Paris und Köln vor den Brüdern Boisseree und einem größern Publikum hielt.

